

الفنون الشعبية



العددان ٧٦ - ٧٧

أكتوبر - مارس

٢٠٠٧ - ٢٠٠٨





الفنون الشعبية

العدد ٧٦/٧٧

أكتوبر - مارس ٢٠٠٧/٢٠٠٨

مجلة علمية محكمة

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنيًا

عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
ناصر الأنصاري

رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
صفوت كمال

مدير التحرير
حسن سرور

المشرف الفنى
نجوى شلبى

مجلس التحرير
أحمد أبو زيد
أحمد شمس الدين الحجاجي
أسعد نديم
عبد الحميد حواس
عبد الرحمن الشافعى
عصمت يحيى
على عبد الله خليفة
محمد محمود الجوهري
مصطفى الرزاز
نوال المسيرى





♦ هذا العدد

التحرير

♦ كلمة:

- ٩ التواصل الثقافي وحيوية المأثورات الشعبية ..
صفوت كمال

♦ الدراسات:

- العجائبية في الموروث الشعبي المكتوب
١٣ مقارنة ميثولوجية في مشاهد من كتاب العدوانى ..
أحمد زغب
شجرة الحكايات والراوى المعتمد في حكايات
٢١ ألف ليلة وليلة
مدحت الجيار

- الاحتفال بالسيدة العذراء في مصر
العلاقة بين النص الشعبي والممارسات
٣٣ الاحتفالية (نموذج من مدينة سمود)
سوزان المعيد يوسف

- مقاصات اللؤلؤ في الخليج من خلال مدونات
٤٣ الجغرافيين والرحالة المغاربة والأندلسيين
نواف عبد العزيز الحجة

- فنون النار والكرنفال والكوميديا في احتفالات النساء .
٥٣ تأليف: إنريكي جارثيا سانتوس
ترجمة: طلعت شاهين

- ٦١ احتفالية شم التميميم بمدينة بورسعيد
مאת إبراهيم محمد أبو عيش

♦ المؤلف:

- ٦٩ أهمية دراسة الأنغاز الشعبية.....
صفوت كمال

- ٨٥ الغطايى الكويتية
تأليف: محمد رجب للنجار

- عرض: فحى عبدالله
٩١ الأنغاز الشعبية الجزائرية
تأليف: عبد الله كمراتش

عرض: جوبة رفاعى

• الأسعار في البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت
٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠
درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال،
غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

• الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافا إليها مصاريف البريد ٣٠ جيه، وترسل
الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة
للكتاب.

• الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارا
أوروبا: ١٦ دولارا
أمريكا وكندا: ٢٠ دولارا
مضافا إليها مصاريف البريد.

• المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كوريش النيل
* رسالة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

• البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com

فنان تشكيلي، وصانع كتب، تخرج في كلية «الفنون الجميلة» جامعة الإسكندرية عام ١٩٦٢، عمل بالهيئة المصرية العامة للكتاب بالقسم الفني في العام نفسه. وعند البدايات الأولى اهتم بفن الكتاب (الإخراج والرسم والإنتاج والطباعة) وكذلك المجالات الثقافية ورسم كتب الأطفال، كما آمن بالفن طريقاً للخلاص من عذابات الروح وانكساراتها، ورغبة ما في الانطلاق والتحليق والكمال.. حصل على منحة تفرغ للإنتاج الفني من وزارة الثقافة لمدة عامين (٧١-٧٢)، وجائزة سوزان مبارك في مسابقة رسم كتب الطفل، شارك في بينالي الإسكندرية لفنون دول البحر الأبيض المتوسط لدورتين، كما شارك في معارض دولية بإيطاليا، ورومانيا، واليابان، وإصدارات البنك الدولي بواشنطن وبينالي الحفر بفرنسا وسلسلة كتب الأطفال بمؤسسة اليونيسيف، له مقتنيات عدة في البنك الأهلي ووزارة الثقافة.

عمل بالمجلس الأعلى للثقافة وأسس سلسلة «الكتاب الأول»، وشارك في البدايات الأولى للمشروع القومي للترجمة، كما قام بتصميم مجلة «فصول» التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في عددها الأول ١٩٨٠، كما صمم سلسلة إصدارات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. حاول أكثر من محاولة لتطوير الأداء بالقسم الفني وكانت أبرز هذه المحاولات تنفيذ وطباعة كتب «مكتبة الأسرة» عامي ١٩٩٧، ١٩٩٨ وهو على قمة العمل بالمطابع.

السكرتارية الفنية

أحمد توفيق

شيماء موسى

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهي الدين أحمد

حمدي محمود محمد

دعاء مصطفى كامل

مروان حماد أحمد

التنفيذ

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورتا الغلاف

من رسوم الفنانين القطريين، دراسة نيفين محمد خليل

٩٥ نحو تعريف بنىو للفرج

تأليف: روبرت أ. جورج

آلان دنس

ترجمة: دعاء مصطفى كامل

١٠٣ الفوازي والأطفال في محافظة أسيوط

جمع وتدوين: أحمد توفيق

١١١ الفوازي - دراسة ميدانية في الأدب الشعبي ..

عرض: أحمد بهي الدين أحمد

◆ النصوص:

١١٣ من الأمثال الشعبية بالوحدات

جمع وتدوين: طارق فراج

أيمن أنور

١٣٧ حكايات شعبتان

جمع وتدوين: أحمد محمد عبد الرحيم

١٤٣ مربعات من فن النميم

جمع وتدوين: جمال عدوي

١٤٧ حكاية طائر السعادة (من المأثورات الصيلية)

ترجمة: إنجي عادل صلاح الدين

١٤٩ القرى الأبيض (حكاية صيلية)

تأليف: بربار كلايف

ترجمة: خليل كلث

◆ مكتبة الفنون الشعبية:

من ذاكرة الفولكلور (٥)

١٥٣ لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠)

إعداد: نبيل فرج

◆ جولة الفنون الشعبية:

الرؤية الجمالية في فن التصوير الشعبي وأثرها

١٥٩ في رسوم القطريين (دراسة جمالية ميدانية) ...

إعداد: نيفين محمد خليل

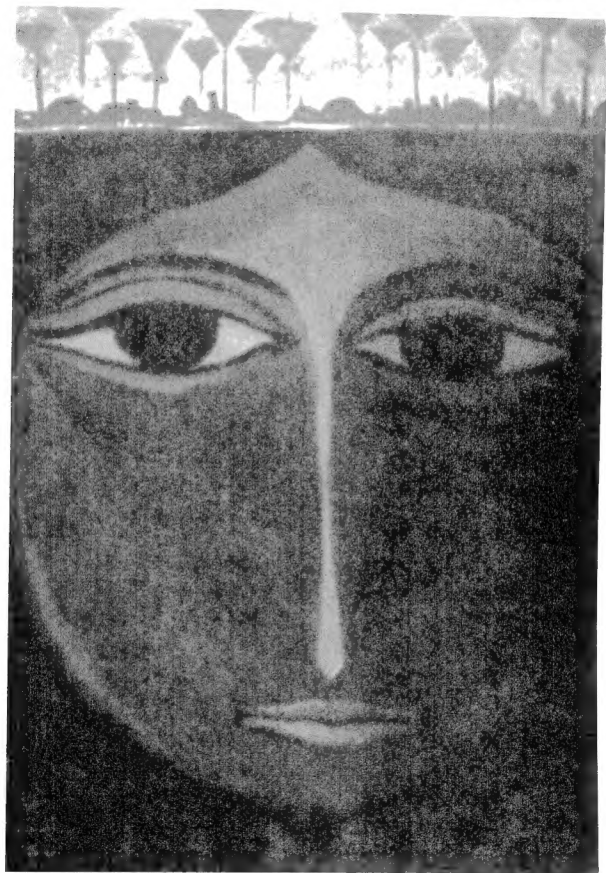
إشراف: هاني إبراهيم جابر

١٦٧ سعيد المسيرى... رسم وطباعة

سامي بخيت

١٧٤ This Issue

محمد بهنسي





هذا العدد

يستهل هذا العدد موضوعاته البحثية بدراسة صفوت كمال المعنونة بـ "التواصل الثقافي وحيوية الماثورات الشعبية"، وتحتوى على مداخل دالة على قدرة الماثورات الشعبية ومختلف عناصرها على الحركة والتنوع عبر الزمان والمكان، فى عملية تواصل ثقافى حى وتنوع غنى وخلأق داخل الثقافة الواحدة، حيث يضرب صفوت كمال عدداً من الأمثلة الثقافية والاجتماعية والظواهر الاعتقادية المصرية المؤكدة لسلامة تصوره حول التواصل الثقافى. مثال فكرة " الخلود والبعث" التى آمن بها الإنسان المصرى القديم، والتى جسدها أسطورة "إيزيس وأوزيريس"، وهى الفكرة نفسها التى توارثها المصريون فى معتقداتهم الشعبية من خلال احتفائهم بأوليائهم وقديسيهم. وتمثل مناسبات الاحتفاء مجالاً رحباً لتجمع مختلف أشكال الإبداع الشعبى والفنون الشعبية، وكلها ذات جذور راسخة فى المعتقد المصرى القديم، بينما تتشكل تنوعاتها من خلال حركتها المرنة وانتقالها من مكان إلى مكان، ومن جماعة اجتماعية إلى أخرى داخل المجتمع الواحد، فضلاً عن انتقالها المتجدد من حقبة زمنية إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل، وفقاً لسمات كل حقبة وتنوع البيئات الاجتماعية فى حقبة زمنية بعينها. ويشير كمال إلى واحة سيوة ومنطقة النوبة بوصفهما مثالين بارزين فى هذا المضمار مستقيحاً أن هذا التنوع قد منح الثقافة المصرية حيوية دافقة، أكسبت الحياة الشعبية المصرية طابعاً ثقافياً حضارياً يتوارثه مع ماثوراته، يتغير باستمرار، دون أن يفقد أصالته. فالفنون الشعبية هى فى الواقع تعبر عن "الأنا" التى تعيش فى مناخ "النحن" وهى تحمل مضامين إنسانية تعبر عن فكر ووجدان الإنسان وموقفه إزاء الوجود. قد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة، وقد تتغير الوظيفة ويبقى الشكل، وقد يتغير الشكل والوظيفة وتبقى الغاية من وجودهما الذى كان.

تحت عنوان "العجاظبية فى الموروث الشعبى المكتوب"، يقدم أحمد زغب مقاربة ميثولوجية فى مشاهد من كتاب العدوانى، وهو مخطوط يعود إلى القرن السابع عشر للميلاد، أنتشرت نسخة فى أنحاء الجزائر من الوادى واللجة إلى تفرزوت والرقبية وقمار والبياضة إلى بسكرة وتلمسان ويصل إلى منطقة فطحة بتونس. طبع للمرة الأولى بالفرنسية على يد Feraud مترجم الجيش الفرنسى، ونشر فى مجلة Receuil ولم ير النور باللغة العربية إلا عام ١٩٩٦. ويحتوى الكتاب على تاريخ وأخبار وتراجم وقبائل وتصوف وقصص، ويسير أسلوبياً على نسق تفريرية بنى هلال. مما دفع زغب إلى تصنيف كتاب العدوانى بوصفه موروثاً شعبياً أو أدباً شعبياً، استناداً لمجموعة من المعايير. أولها: أن اللغة التى سردت أخبار العدوانى لغة شفوية، وإن اختلفت الكتابية افتعالاً. وثانيها: احتشاد الكتاب بطائفة من الأفكار والأخبار التى تنتمى إلى المجال الغربائى أو العجاظبى مما يرجح كون الكتاب كتاب أخبار للمسامرة والطرافة، بالإضافة إلى كونه يجمع معلومات شتى اعتقدت

المخيلة الشعبية أنها تزود المجتمع بثقافة خاصة بالأنساب فى حدود بيئة كل جماعة. ووفقاً لهذين المعيارين وغيرهما، يقوم زغب بتحليل عناصر السرد العجائبي فى كتاب العدوانى.

وتحت عنوان "شجرة الحكايات والراوى المعتمد فى حكايات ألف ليلة وليلة"، يرصد مدحت الجبار منطق حكايات الليالى، ممتداً الحكايات الخمسين الأولى، محاولاً الكشف عن بنيتها، وتحليل لغة خطابها. ويركز الجبار على المعضلة الفكرية الرئيسية فى حكايات الليالى والتي تبقى معضلة عابرة للزمان والمكان، حيث لا يخلو بشر من همها وتأثيرها، وتتمثل فى "علاقة الرجل بالمرأة"، حيث عاجلت حكايات الليالى مغاوف الطرفين، ولكنها انحازت لمطلوبة المرأة، وقدرتها التى تجعلها محط الاهتمام والتوجس من الرجل فى كل المستويات الاجتماعية. ويشير الجبار إلى دور المرأة فى صوغ حكايات الليالى بوصفها حكاية تتمتع بقدرات السرد والتعديل، ثم يكشف عن الجذر النسائى والبؤرة المركزية التى انبثت عليها كل حكايات الليالى وهما "خيانة المرأة" من أجل الحصول على اللذة والمتعة الجنسية، إلى أن تظهر شجاعة شهرزاد بوصفها المنقذة لبنات جنسها من خلال الإدهاش والحيلة بالحكى، ولم تترك لشهريار فرصة لوضع النهاية التى يريدها، إلى أن تغير منظوره للعالم بوصفها الراوية المعتمدة المخول لها بالسرد من قبل جماعة المستمعين.

يدور بحث سوزان السعيد المعنون بـ "الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر" حول العلاقة بين النص الشعبى والنتج المادى والممارسات الاحتفالية، حيث تحتفل كل الكنائس فى مصر بذكرى دخول السيدة العذراء إلى مصر فى شهر كهيك القبطى، ويسمى هذا الشهر بالشهر المريمى، حيث تتلى الصلوات اليومية والمدائح من أجل السيدة العذراء، ولكن تحتفل كل بلدة على حدة وفقاً للتاريخ الذى وصلت فيه العذراء مريم إلى البلدة، وتتحول هذه الاحتفالات إلى مهرجانات شعبية ترتبط بتاريخ المدينة أو القرية، حيث يندد إليها المؤمنون من سائر أنحاء مصر ومن جميع أنحاء العالم فى الاحتفال السنوى، وتتميز كل قرية أو مدينة بخصوصية فى المقتنيات التى ترتبط بالسيدة العذراء أو فى الأماكن التراثية التى أقامت فيها. وتتبع سوزان السعيد مصادر قصة رحلة العذراء، ووليدها المسيح، بدءاً من إنجيل متى، ثم القرآن الكريم وكتب التراث الإسلامى، وانتهاءً بالرواية الشعبية. وتقدم السعيد نموذجاً ميدانياً للاحتفال بالعذراء متمثلاً فى مدينة سمندو، وهى بلدة قديمة تتبع محافظة الغربية، حيث تحتفل كنيسة سمندو بذكرى دخول العائلة المقدسة إلى مصر فى الرابع والعشرين من شهر بشنس الموافق للأول من يوليو، كما تحتفل أيضاً بذكرى نقل جسد القديس أبانوب فى الفترة من ٢١ إلى ٢١ يوليو، وفى هذه الفترة، يأتى الناس إلى الكنيسة من سائر أنحاء مصر وخارجها، حيث يقيمون فى حوش الكنيسة بجوار بئر الماء.

وحول موضوع "مفاصات اللؤلؤ فى الخليج"، يرصد نواف عبدالعزيز الجحيمه مدونات الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين خلال العصر الوسيط فى السياق التجارى العام للخليج العربى. وتمتد منطقة الخليج أهم المناطق الدولية التى يستخرج فيها اللؤلؤ، كما أن أجود الأنواع موجود بها. وتمثل مفاصات اللؤلؤ وتجارته المهنة الرئيسية للخليجيين، والمصدر الأول للدخل فى البلاد التى زارها الرحالة. ويجيب الجحيمه فى دراسته عن مجموعة من الأسئلة حول موضوع مفاصات اللؤلؤ، بدءاً من حقيقة المعلومات الجغرافية والصور الرحلية التى رسمها الجغرافيون والرحالون الذين زاروا الخليج، ومدى صدقها وواقعيتها، ولماذا أفرد الرحالة اهتماماً زائداً لمفاصات اللؤلؤ فى الخليج؟ وهل اتفق الجغرافيون والرحالة المشارقة والمغاربة (كأبى عبيد البركى، والإدريسى، وابن بطوطة، وابن ماجد، وغيرهم) على أهمية مفاصات اللؤلؤ فى الخليج على المستويين الإقليمى والدولى؟ وانتهاءً بالحديث عن الدور البارز الذى لعبته فئة اجتماعية نشطة كفئة النواصين من الناحية الاقتصادية.

يركز أنريكي جارياى سانتوس. توماس فى دراسته المعنونة بـ "قنون النار والكوميديا فى احتفالات المساء" - التى ترجمها طلعت شاهين إلى العربية - على تحليل كتاب "قنون النار" لـ "مايكل دى سيرقو"، فى إطار

مناقشته للأعمال المهمة التي أنجزت في موضوع الاحتفالات الكرنفالية (توماس هوين، ميخائيل باختين، مايكل بريسوتول، بيير بورودو، وغيرهم). واللوحات التي يقدمها لنا الكتاب تطعنا فكرة تقريبية لما كان يمكن أن يعنيه النهاب لمشاهدة الكوميديا في يوم أحد بالنسبة إلى سكان مدريد. حيث نجد أنفسنا أمام مسرح بلا مسرح، لأنه لا شيء يرويه لنا العرض الاحتفالي في حد ذاته، بل يقص علينا ما يعنيه بوصفه أداة ترفيه، ويوصفها فرصة اجتماعية خلال ساعات محددة، وهي الفرصة التي تؤدي فيها المرأة دوراً رئيساً في مجتمع ضيق.

يشكل موضوع الأعياد والاحتفالات الشعبية واحداً من الموضوعات المهمة في منظومة العادات والتقاليد الشعبية في المجتمع المصري. وفي دراستها حول "احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد"، تتعرف مآثر إبراهيم محمد أبو عيش إلى الخلفية الاجتماعية لهذه الاحتفالية الموسومة بعيد شم النسيم والتي رصدتها الباحثة ميدانياً عام ٢٠٠٧ في مدينة بورسعيد، إلى جانب اتصالها بالصادر والمراجع التاريخية المدونة للكشف عن معالم الشخصية البورسعيدية وخصائصها الفكرية. وتخلص أبو عيش في نهاية دراستها، إلى قوة تماسك المجتمع البورسعيدى وترابط أفرادها، وكذلك قوة التأثير بالعادات المصرية القديمة، وهو ما يبدو جلياً في أنواع الأكلات الشعبية كالبيض الملون والفسخ والخس والبصل. كما تستنتج تأثير الجاليات الأجنبية على مجتمع بورسعيد مما يبدو من تمسكه بأكلة المنجونة، بالإضافة إلى مظهر حرق الدمية التي تأخذ شكل الطاغية الإنجليزي، وهو أسلوب احتفالي راقٍ للتعبير عن الرفض والاحتجاج.

يدور ملف هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية حول نوع أدبي شعبي ذائع في الثقافة العربية دون أن يحظى بكبير اهتمام يليق بذيعه وانتشاره وأهميته، وقد عرف في البلاد العربية بأسماء مختلفة، فهو الفوايزر والألغاز في مصر، والغطاوى في بلدان الخليج، والحزائير في بلاد الشام. في أولى دراسات الملف، يحدد صفوت كمال أهمية دراسة الألغاز الشعبية، من خلال توضيحه لدور اللغز ووظائفه التعليمية والتثقيفية والترفيهية، ومكوناته وتركيبه اللغوية والبلاغية. ويعرف كمال اللغز بأنه أحاجى يثيرها التكلم، ويلغز في كلامه ليعمى مراده، فيشكل على السامع إدراك المعنى المقصود. وهو في ذلك يتوسل بالمهارة اللغوية والإلمام بمفردات اللغة، والسميات المتشابهة لأشياء مختلفة أو متغايرة أو متناقضة أو متنافرة، ويتسم اللغز بجرس موسيقى، وتوقع صوتي خاص، سواء كان شعراً أم نثراً. كما يشتمل - كغيره من فنون الأدب الشعبي - على الرموز الحسية المتداخلة مع الرؤى التأملية.

ويقدم فتحى عبدالله عرضاً وافياً لكتاب "الغطاوى الكويتية" لـ "محمد رجب النجار"، والكتاب نموذج لتمييز صاحبه وخصوصية أعماله التي تجمع بين البحث الميداني والثقافة الشفهية المتسمة بالحيوية والعفوية من جانب، ومناهج البحث الحديثة القائمة على الرؤية الكلية والتنظيم العقلي الدقيق من جانب مواز. ينهض الكتاب على مقدمة نظرية وفصلين وخاتمة. في المقدمة يرصد النجار المصطلح في التراث العربي، وفي الفصل الأول، يناقش الدلالة: أي الموضوعات التي تتناولها الألغاز. والثاني يبحث في جماليات فن الألغاز. أما الخاتمة، فتحوى على ألغاز فرعية في الكويت. ويرى عبدالله أن أهمية بحث النجار تكمن في الجمع والتصنيف. وإن أخذ إلماراً تقليدياً - فالمادة المجموعة ميدانياً تكاد تكون جديدة على دراسات الأدب الشعبي.

ويقدم جودة رفاعى عرضاً لكتاب "الألغاز الشعبية الجزائرية - دراسة في ألغاز الغرب الجزائري"، وهو أحد الأعمال المهمة للباحث عبدالملك مرتاض الذي قدم للمكتبة العربية أكثر من ثلاثين كتاباً في مجال النقد الأدبي. وقد صدر كتاب "الألغاز" عام ١٩٨٢، في ٢١٨ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من قسمين. الأول "في مضمون الألغاز الشعبية"، ويشتمل على أربعة فصول حول محاور الألغاز ومضامينها وقيمتها الحضارية والحيز والزمان في الألغاز. أما القسم الثاني، فموضوعه "الشكل الفني للألغاز الشعبية"، ويتناول في فصله

لغة الألفاظ الشعبية، ثم دراسة في أسلوبية الألفاظ الشعبية على المستويين الصوتي والبنيوي. بالإضافة إلى فاتحة الكتاب وخاتمة وملحق يضم مجموعة نصوص الألفاظ التي جمعها مرتاض وشكلت مادة دراسته.

تحت عنوان "نحو تعريف بنيوي للفرج"، تقدم دعاء مصطفى كامل ترجمة لدراسة كل من روبرت أ. جورج وآلان ندنس اللذين يؤكدان على أن الفولكلوريين يتفقون بالإجماع على أن الفرغ موضوع مناسب للدراسة المورفولوجية، لكن لا يوجد فولكلوري قادر على أن يعطي تعريفاً للفرج مستخدماً مصطلحات عينية محددة، فالافتقار إلى تعريفات مورفولوجية ملائمة للأنواع المفردة يعوق المقارنة عبر النوعية، وبعد الفرغ مثلاً لهذا النوع المعرف بشكل غير ملائم. ويناقش جورج وندنس الإسهامات التي قدمت لتعريف الفرغ وتحديد، بدءاً من أرسطو الذي كان أول من عرف الفرغ الذي وحد بين الفرغ والاستعارة، حيث وحد بين الفرغ والاستعارة، وعلى هذا النهج الكلاسيكي سار جاستون باريس، ثم اتسعت المناقشة في رسالة روبرت بيتش للدكتوراه، ثم يناقشان -باهتمام- تعريف آرثر تيلور الذي قدم إسهاماً كبيراً في الدراسات التي تدور حول الألفاظ. أما تعريف وليام باسكوم، فيؤسس للتحليل الأسلوبى القائم على النماذج اللغوية أكثر من نماذج البنية التي كانت مدار بحث جورج وندنس في هذه الدراسة المهمة.

ويقدم أحمد توفيق مجموعة من نصوص الفوازير والألفاظ وحكايات الفوازير والألفاظ المجموعة ميدانياً من محافظة أسيوط جمعاً علمياً موثقاً.

ويختتم الملف أحمد بهي الدين أحمد بمرض لرسالة الباحثة دعاء مصطفى كامل والمعنونة بـ "الفوازير - دراسة ميدانية في الأدب الشعبي" وناقشتها لجنة مكونة من الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى مشرفاً ورئيساً وعضوية كل من الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي والدكتور سميح شعلان.

في باب النصوص الأدبية الشعبية المجموعة من الميدان، يحتوى هذا العدد على خمس مواد متنوعة، نستلها بنصوص "من الأمثال الشعبية في الواحات"، جمعها ودونها وقدم لها كل من طارق فراج وإيهام انور. ثم حكايتان شعبيتان جمعهما ودونها أحمد محمد عبد الرحيم، والموضوع الثالث: "مربعات من فن النسيم" جمعها ودونها: جمال عدوى. ويختتم باب النصوص بحكايتين شعبيتين من الصين، الأولى بعنوان "حكاية طائر السعادة" من المأثورات الصينية، ترجمتها: إنجي عادل صلاح الدين. والثانية بعنوان "القرد الأبيض"، تأليف: برنار كلافيل، ترجمتها: خليل كلفت.

في "مكتبة الفنون الشعبية"، يواصل الكاتب نبيل فرج كتاباته تحت عنوان "من ذاكرة الفولكلور". في هذا العدد يتحدث فرج عن لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) الذي يشكل الفولكلور والأدب الشعبي ركناً أساسياً في مشروعه الثقافي، والذي بدأ منذ الأربعينيات من القرن العشرين. وقد نشر عوض أربع مقالات في العدد الأسبوعي لجريدة الأهرام بين ١٤ نوفمبر و١٩ ديسمبر من عام ١٩٦٩، هي: الأراجوز في اليونان، والفولكلور والرجعية، والفولكلور والاستعمار، وملاحظات الناي والقانون. ويلحق فرج دراسته بمقتطف من المقالة الأولى بعنوان "النجم المغلق"، نشر في ١٤ نوفمبر عام ١٩٦٩ بجريدة الأهرام.

في جولة الفنون الشعبية، تقدم الباحثة ثيفين محمد خليل نص خطتها للحصول على درجة الدكتوراه، في موضوع: الرؤية الجمالية في فن التصوير الشعبي وأثرها في رسوم الفطرين: دراسة جمالية ميدانية، والتي تقدمت بها إلى المعهد العالي للفنون الشعبية باكاديمية الفنون، بإشراف الأستاذ الدكتور هانى إبراهيم جابر. وفي الجولة أيضاً، يقدم سامى بخيت عرضاً موجزاً لمسيرة الفنان الراحل سعيد المسيرى الذى لعب دوراً كبيراً في فن الجرافيك، معتمداً على الفرشاة والألوان والطرائق الفنية الأصيلة، دون الاعتماد على الآلات الميكانيكية والمواد الكيميائية، إلا بقدر.

التحرير

التواصل الثقافي

وحياة الماثورات الشعبية

صفوت كمال

الإنسانية وقدراته الاقتصادية ونظمه الاجتماعية التي تسود واقع معيشته في فترة من فترات الزمان، دون إخلال بطبيعة وجوده الفكري، ويحدث ذلك عادة دون انفصال بين ما كان وما يمكن فعله في رحلة تحقيق هذا الوجود.

فكرة الخلود

فعلى سبيل المثال، إن فكرة الخلود والبحث التي آمن بها الإنسان المصري منذ أقدم العصور إلى الآن، والتي حملت لنا عناصرها الأساسية ومكوناتها الفكرية أسطورة «إيزيس وأوزيريس وحورس»، ذلك الثلاث الذي ترسبت جوانب من أهدائه في المقولة الشائعة إلى الآن «الغريب لازم يعود إلى داره» - والذي أخذت تتوارثه المعتقدات الشعبية في الماثورات الشعبية المصرية بأشكال متنوعة، وتمثلت في عقائده وسير أبطاله الشعبيين وفي خوارق الأولياء والقديسين - ترى أحياناً تفوق قدرات الإنسان العادي، ويصور الفنان الشعبي شخصياتهم في تكوينات تفوق سمات الإنسان في حياته اليومية العادية. وما أكثر هؤلاء الأولياء وأولئك القديسين، واحتفاء المجتمع المصري على مر السنين بذكرهم.

تتميز الماثورات الشعبية بحياة تعلو بالتراث الإنساني من نطاق الثبات إلى مجال الاستمرارية لعناصر من هذا التراث، تتداخل وتتوافق مع عناصر من إبداع الأجيال دون انفصال بين ما كان وما يمكن أن يكون، في تواصل ثقافي حي، داخل الثقافة الواحدة وعبر حقب تاريخية. حيث يكون لهذه العناصر وجود حي على اتساع رقعة المكان وتتابع حقب الزمان... تحفظ للإنسان في بيئته وواقع مجتمعه القدرة على الحذف والإضافة، دون إخلال بوظيفة بعض هذه العناصر في الحياة اليومية الجارية للمجتمع، رغم ما قد تحمله تلك العناصر من أشكال التبدل وعوامل التغيير والتعديل، ليستوى في النهاية تكوين عناصر الماثورات الشعبية المعاشة في واقع الحياة اليومية مع ما تبذره أجيال لاحقة. كما تحفظ للمجتمع خصوصية فئاته المتنوعة بتنوع البيانات التي يعايشها والتكتلات السكانية المحيطة بمجتمعه.

وكل ذلك يتم تلقائياً بدافع من تأكيد الذات الجماعية أو تحقيق الشخصية القومية أو توافق القدرات الإبداعية داخل المجتمع الواحد بتعدد قرائته الفكرية وخبراته الإبداعية، المادية أو غير المادية، في إطار من مداركه ومشاعره وممارساته ومعتقداته وتقاليده وعاداته.. التي قد تتداخل مع موقفه الخاص إزاء متغيرات الطبيعة وإمكاناته

الاحتفالات العقائدية

إن فى الاحتفال بذكرى هؤلاء الأولياء والقديسين، ومدى كرامات كل منهم، تبرز مختلف أشكال الإبداع الشعبى بموروثاته ومؤثراته، وتظهر مختلف أشكال الفنون الشعبية التشكيلية والأدبية والفنانية والموسيقية، وحركات المهارة والفروسية واللعب بالعصى على دقات الطبل ونغمات المزمار، والتي يحظى المتحف المصرى بالقاهرة بنماذج قديمة منها ترجع إلى عصور كانت الاحتفالات المصرية تقام داخل المعبد وخارجه فى مناسبات متنوعة. وهى تعبر عن فرحة الإنسان بذكرى هؤلاء الأبطال الذين يتمتعون بقدرات تفوق قدرات الإنسان العادى.. فهم أبطال لهم القدرة على فعل الخير حتى بعد مماتهم، كما أن لهم القدرة على الانتصار على الشر والظلم فى الحياة الإنسانية الدنيوية.

وتتناقل سير وعناصر من قصص هؤلاء الأبطال وأولياء الله الصالحين والقديسين من مكان إلى مكان ومن فئة اجتماعية إلى فئة أخرى داخل المجتمع، ومنها ما يتناقل من مجتمع إلى آخر ومن بلد إلى آخر، وهى حقب متنوعة من الزمان تحمل كل حقب منها سمات متنوعة وعناصر متجددة، تحمل موروثات ثقافية من البيئة التى نشأت فيها، ومن واقع الحياة فى المجتمع الذى شاعت بداخله.. وهى كلها ترتبط أيضاً ببعض الممارسات الطقسية والمعتقدات الدينية، وتمتد من جيل إلى جيل.

التغير والتنوع

تتغير تلك المعتقدات الدينية وتتغير واقع الحياة لكل جيل وتنوع سبل معيشته، ولكن رغم ما قد يحدث من تعديل أو تبديل نطل وظيقتها قائمة متأورة فى المجتمع، ترتبط بالفرض أو الغاية التى يسعى إلى تحقيقها أبناء هذا المجتمع أو ذلك.. فهم رمز لغاية، ووسيلة لتحقيق هدف يسعى إليه الإنسان الذى يلجأ إليهم فى مقارمهم المقدسة. وتلتقى تلك الممارسات بعناصر من معتقدات تميز بها احتفالية كل ولى أو قديس.. وتتداخل معاً رغم تنوعها الملحي أو الواقد بعناصر تتوافق فى الهدف أو الغرض. وقد تتغير تبعاً للتغيرات الحادثة فى واقع عملية الإبداع الشعبى وقدرات المجتمع الثقافية.

واحة سيوة

إن ما احتوته مثلاً ثقافة مجتمع واحة سيوة بالصحرء الغربية من متغيرات ارتبطت بتغيرات فى المعتقدات الدينية منذ عصور سحيقة، ومنها ما كان يرتبط بمفهوم قداسة ماء بئر سيوة وقدرته على طهارة الإنسان الروحية.. وما كان من أمر الإسكندر الأكبر من إعلان أنه ابن الإله أمون ونهايه إلى معبد أمون فى هذه المنطقة النائية من صحراء مصر الغربية.

ثم واكب هذه التغيرات انتشار الدين الإسلامى، والاعتقاد الاحتفالى الذى يرتبط بالطرق الصوفية، وانتهاء عادة تظهر المرأة الأزلة فى ماء بئر سيوة إزاء تطعيم المرأة وخروجها إلى العمل وانتشار وسائل الإعلام الحديثة وشيوخ مفاهيم ثقافية وفنية بدلت الكثير من رواسب ثقافية ومعتقدات تراثية وممارسات لعادات ما كان يجب أن تكون.. بعضها تغير وبعضها ما زالت بعض عناصره لم تتغير. إن هذا التنوع ببعدة التاريخى وذاك التعدد ببعدة الثقافى، ثم وفود رحلات سياحية من داخل المجتمع المصرى وكذلك من خارجه فى رحلات سياحية أجنبية، عدل من بعض العادات، حتى ما كان يرتبط بعادات الزواج وطقوسه، رغم أن عادات الزواج وطقوسه ليس من السهولة تبديلها أو تعديلها مثلاً فى ذلك مثل عادات احتفالية خاصة بالموت وطقوسها؛ فكل منهما من الرواسب الثقافية التى لا يسهل تبديلها وتغييرها بسهولة.

النوبة

تتعدد العادات والتقاليد والطقوس والاحتفالات فى قطاعات متنوعة من المجتمع المصرى، منها على سبيل المثال ما كان يمارس فى المجتمع النوبى - قبل التهجير - إلى شمال أسوان.. وما كانت تحمله الرموز الفنية والعقائدية من دلالات خاصة يحرص عليها أبناء النوبة فى تزيين بيوتهم من الداخل والخارج، وتصويرات تقوم بها النساء فى الديكور الخارجى للمنزل والديكور الداخلى لحجرات البيت وخاصة حجرة العروس، وقد تبدل كل ذلك إلى حد كبير وتغير إلى حد ما فى المعتقدات النوبية بعد التهجير إلى قرى كوم أمبو شمال أسوان بعد بناء السد الحالى، ويعد أن غمرت مياه بحيرة السد العالى النوبة

وقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة.. وقد تتغير الوظيفة ويبقى الشكل.. وقد يتغير الشكل والوظيفة وتبقى الغاية من وجودهما الذى كان.. وعملية التواصل بين عناصر مما كان وعناصر مما هو كائن داخل الثقافة الواحدة هى عملية تحفظ للثقافة الشعبية حيويتها وتحقيق قدراتها الإبداعية من خلال استمرارية القدرات الإبداعية للمجتمع.

التداخل الثقافى

إن التواصل الثقافى بين الثقافة الشعبية المحلية مع غيرها من ثقافات أخرى مغايرة لتلك الثقافة، وتداخل عناصر من هذه مع عناصر من تلك، على تعدد وتنوع كل من هذه الثقافة الأصلية المحلية وتلك الوافدة المغايرة، وسواء إكان ذلك فى حقب متعددة أو على امتداد جغرافى، وسواء بين مجتمعات متجاورة ولكن متغايرة فى البناء الثقافى والنظم الاجتماعية والأسس الفكرية، فإن ذلك أن يؤثر فى تحقيق تواصل ثقافى يعطى لكل منهما عناصر جديدة وقوى دفع تحقق حيوية لأى منهما أو لهما معاً، كما هو الحال مع الثقافة الإغريقية الرومانية إلى غير ذلك من ثقافات فى الشرق الأدنى أو الأقصى أو ثقافات بين الشمال والجنوب بتعدد أجناسها وتنوع لغاتها.. أو من خلال الحروب والاستعمار واستغلال القوى للضعيف، أو من خلال رحلات التجارة أو الهجرات الجماعية أو رحلات الرحالة والمستكشفين أو المبشرين، وقد تتباين عناصر هذا التبادل الثقافى والتداخل الثقافى سواء من حيث الشكل أو الوظيفة، وقد يثرى كل منهما الآخر.

فالثقافة فى أخذ وعطاء، منها ما قد يحمل عناصر ثقافية محدثة تثرى الثقافة الأخرى، ومنها ما قد يكشف عن موروثات ثقافية لم يدركها صاحبها شيئاً.

ويؤثر التراث الإنسانى بمثل هذه المكونات الثقافية وانتقال عناصر ثقافية وتلاحم أخرى وتزاوج يضيف إلى الثقافة الإنسانية عناصر تفوق ما هو قائم وتضفى على الحياة الإنسانية طابعاً جديداً يحقق الثراء المعرفى للإنسانية. وقد تثرى عناصر من الثقافة الأدنى عناصر من الثقافة الأعلى، وتتكون بنيات ثقافة إنسانية جديدة.. ثقافة ذات خصائص متميزة.. وهو ما يشكل عاملاً إيجابياً فى عمليات التغير والانتشار الثقافى، وبخاصة ما حدث خلال

القديمية ببيتها وبعض معابدها، وإن كان قد تم - بجهود علمية عالمية - نقل معبد أبى سمبل إلى شمال بحيرة السد العالى.

التنوع الثقافى

إن هذا التنوع الثقافى داخل الثقافة المصرية الواحدة - من الجنوب إلى الشمال، ومن الشرق إلى الغرب.. وثقافة الصحراء وثقافة الوادى.. وثقافة البحر على شواطئ البحر الأبيض المتوسط وشواطئ البحر الأحمر.. وبحيرات مصر فى صحراء الفيوم - هو تنوع أعطى الثقافة المصرية، فى داخلها، تنوعاً وحيوية وتدخلًا بين قدرات الإنسان فى صنع الحياة على أرضه وتشكيل مآثراته فى حيوية دافقة اكتسبت الحياة الشعبية المصرية طابعاً ثقافياً حضارياً يتوارث مع مآثراته. وهو ثابت لا يتغير وموضع دراسات التراث القديم والآثار والتاريخ، وهو أيضاً حى يتغير، ولكنه لا يفقد أصالته ولا يمحو حيويته. وتتعدد الأنماط والطرز فى مجال مآثراته محتفظة فى مكنونها الإبداعى بقدرات الإنسان المصرى الخلاقة فى صنع الحضارة والحفاظ عليها.

إن هذه المآثرات الشعبية بطبيعتها الحية قد تتبدل وتتعدل أو تتغير تبعاً لتغير المفهوم الدينى صلب المعتقد، وقد تتداخل بعض المعتقدات والممارسات بعضها مع بعض رغم اختلاف بعض مضامينها الدينية. لذلك ففى سبيل فهم أشكال التنوع الثقافى على اتساع الثقافة العالمية أو فى نطاق حدود كل ثقافة يكون من الضرورى العمل على فهم كل ثقافة فى تواصلها مع غيرها، مع استقراء التاريخ الإنسانى وواقع الحياة الإنسانية فى كل قطاع إنسانى، وعلى تعدد تلك القطاعات الثقافية وتنوعها فى رقعة العالم المكانية التى أصبحت تضيق بين الأجيال نظراً لتقدم ثورة المعلومات والتطور الهائل فى وسائل الاتصال الإلكترونية.

إن دراسة المآثرات الشعبية هى غاية فى تأكيد وحدة الإنسان فى الإبداع العام، وكذا فى الإبداع الذاتى.. فالفنون الشعبية هى فى الواقع تعبير عن الـ «أنا» التى تعيش فى مناخ الـ «نحن».. وكلها تحمل مضامين إنسانية تعبر عن فكر الإنسان ووجدانه وموقفه إزاء الوجود ككل.

تقاييدية حافظت عليها الثقافة الشعبية العربية. وهو ما شكل عاملاً إيجابياً في بنية الثقافة الشعبية العربية خلال عمليات الانتشار الثقافي والتزاوج بين الثقافات.

ولا شك أن ثورة المعلومات وعصر التكنولوجيا الحديثة قامت بدور فعال في الثقافات الشعبية المعاصرة من حيث سهولة الانتقال المعرفي وازدواجية اللغة وحرية الاختيار لعناصر ثقافية يتمتعها الإنسان المعاصر، شعورياً أو لا شعورياً، بإرادته الواعية أو عن طريق النقل غير الإرادي واللاوعي.

الأصالة والحداثة

العناصر الثقافية منها ما يجمع بين الأصالة والحداثة، ومنها ما يحمل عناصر لاصقة للثبات أحياناً وعناصر متغيرة تخضع لعمليات التغير الاجتماعي والثقافي في الحياة اليومية.

وفي الواقع إن الحفاظ أو محاولة الحفاظ على عناصر أساسية في بنية الماثورات الشعبية الأصلية إزاء عمليات القهر الإعلامي ومجموعات الثقافات الرقمية التي تغزو العالم شرقه وغربه، شماله وجنوبه، تدفع الإنسان العربي إلى تحمل مسئولياته القومية والفكرية في العمل لتحديث أسس التفكير ومناهجه في الحفاظ على القدرة الإبداعية للإنسان وتأكيد قيمه الفكرية والجمالية كمصدر أساسي من مصادر الإبداع الثقافي المعاصر، من حيث استلزام العناصر الأصلية في ثقافته الشعبية وتوظيفها في أعمال إبداعية حديثة، حيث يضيف القديم على الحديث أصالة وتواصلًا ثقافيًا حيًا، كما يضيف الحديث على القديم بهاءً وجمالاً.

وفي الواقع إن مسئولية الإنسان العربي بعمامة والمصري بخاصة هي مسئولية قومية وعلمية في أن للحفاظ على مقومات هويته الثقافية وقدراته الإبداعية بإرادة حرة تؤكد وجوده الإنساني الحضاري في عالم سريع التغير.. قوى الانتشار.

ثورة المعلومات الحديثة ووسائل الاتصال الإلكترونية الباهرة من سهولة تناقل المعرفة دون قهر إعلامي أو فرض ثقافة على ثقافة أخرى.

مجتمعنا العربي

إذا تأملنا مجتمعنا العربي من خلال ماثوراته سنجد أن قطاعات مكانية متعددة من هذا المجتمع وفئات إنسانية متنوعة وأجناس من سلالات عرقية قديمة هي ثقافة نوعية خاصة، ولكن تجمعها كلها معاً عناصر ثقافية تتحد لتكون البناء العام للثقافة العربية في مجالات متعددة من مجالات التعبير الفني التشكيلي والتعبيري.. وقد تعدد اللهجات ولكنها تتوحد في إطار اللغة العربية الفصحى.. وقد تتنوع أشكال التعبير الفني ولكنها تتواصل في الوحدات الزخرفية وجماليات الأشكال الهندسية ويور العيادة المسيحية والإسلامية، وكذلك القباب في العمارة الشعبية وأيضاً التقليدية، وأشغال السدو والسجاد في تماثل وتشابك عناصرها الزخرفية وتشابكها.

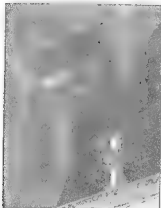
كما تسود فنون الموالم والقصيد قطاعات كبيرة من المجتمع العربي من اليمن إلى المملكة المغربية، مع فنون الشعر غير المعربة.. وتتلاقى وهذات الإيقاع الموسيقى في تآلف نغمي مع آلات الموسيقى الشعبية من ناي ومزمار ورياب، إلى غير ذلك من صنوف آلات الإيقاع وآلات وترية تجمع بين القيثارة القديم والطنبورة الشائعة في كثير من البلدان العربية تحت مسمى الطنبور أو السمسمة.

إن هذا التنوع داخل الثقافة العربية تعبير عن ثراء التعبير، ومنه ما تتمثل فيه وحدة للمشاعر.. وهذا التمثل أو التماثل أعطى الثقافة العربية المادية والأدبية والروحية مكانتها بين الثقافات العالية، بما تحمل تلك الثقافة من عناصر متداخلة، سواء من التنوع السائد في الثقافة ذاتها أم من عناصر وافدة ومقولة تداخلت مع عناصر أصالية أو قديمة في تكوين عناصر أحدث، قد تفوق بصيورتها عناصر

العجائبية فى الموروث الشعبى المكتوب

مقاربة ميثولوجية فى مشاهد من كتاب العدوانى

أحمد زغب



يعود كتاب العدوانى إلى القرن السابع عشر للميلاد حسب تقدير الدكتور أبو القاسم سعد الله، ومع ذلك فقد بقى مخطوطاً لمدة طويلة من الزمن يتناسخه العامة ويتناقلونه على أنه كتاب تاريخ ، ولم ير النور إلا باللغة الفرنسية عام ١٨٦٨ على يد L. Feraud ، مترجم الجيش الفرنسى ونشره فى مجلة Receuil ومع كثرة النسخ المخطوطة المنتشرة فى كل مكان تقريباً من الودائى وقرية اللجة مصدره الأصلى إلى تغزوت والرقبية وقمار والبياضة إلى يسكرة وتلمسان إلى نقطة (تونس) وحتى المكتبة الوطنية بتونس والمكتبة الوطنية بالعاصمة والمكتبة الوطنية بباريس. لكنه لم ير النور باللغة العربية إلا عام ١٩٩٦ .

وعلى الرغم من اللغة العامية التى تأخذ إلى التفصح قريباً وبعداً، كلما تزايد عدد الناسخين ، وعلى الرغم من إشارة كثير من الدارسين الذين اطلعوا على المخطوط أنه كتاب مجالس مسامرات يقص أخباراً بعضها تاريخى وبعضها خرافى، وملاحظتهم (سعد الله) أنه يسير على نسق تغريبية بنى هلال ، ومع فقد ظل التردد قائماً حول تصنيف كتاب العدوانى.

فمن الصعب ونحن نعيش فى عصر التخصصات الدقيقة، أن نصنف كتاب العدوانى بذهنية عصرنا، فهو فى هذه الحالة يتمتع عن أى تصنيف يوافق هذه الذهنية ، ومع أن عنوانه «تاريخ العدوانى» وهو عنوان درجت عليه العامة ، ولم يضعه العدوانى كما يرجح د. سعد الله^(١) فالكتاب لا يلبى مفهومنا المعاصر للتاريخ ويفهم مما ورد فى مقدمة الكتاب أن الرجل كان حافظاً قوى الذاكرة، ومن ثم فالتصنيف الأقرب فى رأى سعد الله أنه كتاب أخبار، لكن ليس بمفهومنا الإعلامى

(١) د. أبو القاسم سعد الله: مقدمة تاريخ العدوانى، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامى، بيروت ١٩٩٦، ص ١٤.

كلمة Information ففي الكتاب تاريخ وأخبار وأساطير وتراجم وتراجم وقبائل وتصوف وقصص... (٣).

وعلى ذلك فإننا نقتدر أن يكون الكتاب موروثاً شعبياً، أو من الأدب الشعبي، وسنعرض هذا الاقتراح على جملة من المعايير التي وضعها علماء الفولكلور والموروث الثقافي الشعبي لئلا نرى إن كان كتاب العدوانى يقبل هذه المعايير.

إن اللغة التي سرّدت أخبار العدوانى لغة شفاهية وإن كانت تفتعل الكتابة افتعلاً، من ذلك أن المورفيمات أو الوحدات الصرفية التي تحيل إلى لحظة التلفظ والمصطلح عليها لسانياً Embrayeurs (٣) توجد في مواضع غير مبررة، من المواضيع للبررة مثلاً أن تكون هذه المقاطع الصوتية أو الوحدات الصرفية في حوار تخاطبي، ذلك أن اللغة الشفاهية تعتمد على حضور الباعث والمتلقي في آن معاً، ودور هذا النوع من المورفيمات أي Les embrayeurs ربط الرسالة بالسياق الوجودي الحاضر، منها على سبيل المثال الظروف المعبرة عن «أنا والآن والضمائر التي تعود على المتكلم والمخاطب». ولا أرى جدوى من سوق الأمثلة هنا وهي كثيرة لكننا نكتفي بالعبارة الأولى الواردة في الكتاب بعد المقدمة التقليدية التي تعرف بالشيخ العدوانى، «قال أهل التاريخ في كتبهم: أعد لك نسب بعض الأوطان مما عندي صحته» فالعبارة تتكون من جملتين:

(١) قال أهل التاريخ في كتبهم.

(ب) أعد لك بعض الأخبار مما عندي صحته.

فالجملتان ليس بينهما تماسك سطحي، cohésion و التماسك بينهما يقيمه السياق الوجودي الحاضر، والعلاقات بين الجملتين توسمية، أي تقوم بين المفاهيم والنوات ولا تقيمه الروابط اللسانية.

كما أن المورفيمات الواردة في الجملة (ب) كلها تحيل إلى لحظة التفظ: همزة المضارعة الدالة على المتكلم في الفعل، أعد، كاف المخاطب في: لك، ياء المتكلم في: عندي، وليس في هذه المورفيمات أي ربط مع الجملة: (١). لذلك، فالظاهر أن جملة (ب) ليست مقول القول للفعل، قال الوارد في الجملة (١).

ومن مظاهر المشافهة في لغة العدوانى، العبارات العامة المحضة التي تتخلل السرد والحوار من ذلك قوله: (ويفيض كيف تصب النور) وقوله: (معلول على قلة الخير) وقوله: (فكوا له جميع ما عنده) كذلك العبارات التنبيهية القوية لعلاقة الاتصال مثل قوله في عدة مواضع: أفهم إن كنت عاقلاً تترك، انظر العجائب إن كنت عاقلاً، انظر العجائب، اعقل القصة يا مسكين.

ومن المعايير كذلك احتشاد الكتاب بطائفة من الأفكار والأخبار الغريبة والساذجة أحياناً، مما يرجح كون الكتاب مجموعة أخبار للمسامرة والطرافة بالإضافة إلى كونه يجمع معلومات شتى بين غفها وسمينها، يعتقد العامة أنها تزودهم بثقافة عن أنسابهم وأنساب جيرانهم في حدود بيتهم ومجتمعهم.

من ذلك أن عنوان قزوح امرأة عريية فولدت له عشرين ولداً ذكرًا من خمسة عشر حملاً، والعامة ميالون إلى هذا النوع من الأخبار لما فيها من طرافة وغرابة، كذلك اعتقاد العامة أن الكتب القديمة تنبئ بالمستقبل، وأن الشيخ المطلع على هذه الكتب،

(٣) ينظر: Marie Noelle, Garie Prieur: *Termes clés de la linguistique Ed Seuil, Paris, 1999, p28.*



التي يسميها العدوانى كتب التاريخ، يعرف ما سوف يحدث فى المستقبل على وجه الحسم و التحديد.

«هما الشيخ كذبتما ، فعندنا فى التاريخ أن هذا الوقت خروج طرود وسيملكون هذه الأرض»^(٤) ومن الاعتقادات الشعبية للسنانجة أن أكل لحم الدجاج يورث ذل الأجساد وشر القلوب^(٥).

ومما يرجع أن الكتاب مجموعة أخبار وعتها الذاكرة الشعبية لشعب المنطقة فى عصر العدوانى، أن هذه الأخبار تنسب إلى عدد كبير من الأشخاص تسمى بعضهم بسعائهم مثل صفوان، عنوان، بالليل، حسن عياد، واد، محمد بن المسعود، سالم مولى على بن مسعود، ويكتفى بذكر قال الراوى فى معظم الأحيان. أما دور العدوانى، ففى رأينا اقتصر على الرواية والتكوين، والذي يدل على ذلك أن الخبر الواحد تعاد صياغته فى روايتين أو أكثر^(٦).

(٦) مثال ذلك خبر إكرام العيش لسيدى المسعود الشايبى، ينظر: ص: ١٢٢، ١٢٠.

وغرضنا من هذا البحث تحديد أصل العجائبيّة فى ذاكرة الموروث الشعبي، وبعد أن أثبتنا أن هذا الكتاب يعتبر كتاب أدب شعبي بامتياز، وقبل أن نأتى إلى عرض المشاهد العجائبيّة ، فما المقصود بالعجائبيّة والأدب العجائبيّ؟

تسمى بعض الكتب العجائبي بالخارق العجيب^(٧) وفى المعاجم الأجنبيّة Le Fantastique وهو العمل الأدبيّ والمتخيل المستوحى من الخيال ومما فوق الطبيعيّ والذي يعتمد على عناصر عجيبة ويجعل اللامعقول يتدخل فى الحياة الفردية والجماعية^(٨).

(٧) ينظر مثلاً : ديمتري سليب بولس، الخارق فى النص الإبداعى مجلة الطريق ١٩٩٤، بيروت.

Le petit Larousse, Paris, 1986, p (A) 404.

يقول تودوروف مفسراً العجائبي: «ففى عالمنا ... يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المؤلف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن الأمر يتعلق بخداع الحواس، ناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالها ، وإما أن الحدث وقع حقاً فهو جزء منجم فى الواقع غير أن الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا»^(٩) فإما أن الشيطان وهم ، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً مثل الكائنات الحية الأخرى تماماً مع تحفظ وهو أن المرء نادراً ما يلقاه^(١٠) [يعنى اللقاء المحكوم بالحواس] (والتأكيد من عندها).

(٩) تزيافان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: ٤٤.

(١٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستغرق العجائبي زمن التردد أو الريب وحالاً يختار للمرء هذا الجواب أو ذاك فإنه يغادر العجائبي كما يدخل فى جنس مجاور هو العجيب أو الغريب فالعجائبي هو التردد الذى يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق الطبيعي حسب المظاهر^(١١).

(١١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذاً، فإن العجائبي هو الدهشة الحاصلة من حالة خارقة لمكوف للعادة والمستغلق عن التفسير فى حدود القواعد المقبولة، وإنما تفسر هذه الحالات وفق منطق خاص ، كأن نقول فى الاستعمال العادى منطق خرافى.

ونأتى الآن إلى المشاهد العجائبيّة التي انتقيناها من كتاب العدوانى، مفترضين أن هذه المشاهد لا تتيج زمن التردد أو الريب، والذي يتسبب فى الدهشة التي تصيب المتلقى قبل أن يختار تصنيف الحالة ضمن منطق الخيال أو منطق الواقع، أو وضع منطق خاص يسوغ قبول العجائبي ورده إلى الغريب على رأى تودوروف.

(١٢) تاريخ العدواني، المرجع السابق، ص ١٢٨.

«خرج سيدى المسعود مع رفيقه بالليل معولين على السفر، فإذا بأهل اللجة يلحقون بهم قائلين: يا سيدنا إن أولاد يعقوب يأتون إلينا ويأخذوا سعيينا ويقتلوا رجالنا فإن طرود أهل إبل..» فقال نعم فإن تحت طاعتي فرقة من أولاد بلحمر من الجان أصحاب شر نأتى به إليكم فقالوا نعم، فبعث رجلاً من الجان يقال له لوى، فأتوا ياربعين نفراً ومائة، وصاروا يحرسونهم من الأعداء صيفاً وخريفاً» (١٣).

ثم ينسب العدواني هذا الخبر إلى سلسلة من الأسانيد تنتهى عند بالليل مرافق سيدى المسعود والشاهد على القصة، ثم يوثق كلامه قائلاً: إنه عدل وثقة.

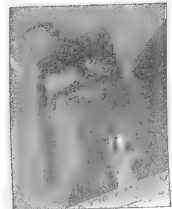
إن سلسلة السند والحكم على بالليل بأنه عدل وثقة، لا تثير التساؤل عن بنية الخبر نفسه من حيث إمكانية موافقته للواقع، وخضوعه لمنطق المتألف من العادة، إنما تكتفى بالتأكيد على الأشخاص الذين روى الخبر، وأن الشاهد عن القصة عدل وثقة، وهذا فى رأى العدواني كاف للتصديق على الخبر، أما الخبر نفسه كخضوع الجن الذين سمعهم أولاد بلحمر لإرادة سيدى المسعود مع أنهم أصحاب شر، والاستجابة السريعة من أهل اللجة لهذا المقترح، وإرسال الرجل من الجان وتسميته باسمه، كل ذلك لا يترك مجالاً للعجب أو التردد بل يقتل فى العجائبي عجائبيته، ويرويه على أنه حقائق واقعية لا يتطرق إليها الشك، وينبغى ألا تثير أى نوع من أنواع الدهشة والاستغراب.

صحيح أن الخيال الشعبى - التقليدى خاصة - ينشط فى تقبل العجائبي لكنه فى العادة يتركه ضمن حيز الخرافة ، أى : المخصص لهذا النوع، كأن يسرد على أنه حكاية خرافية لا تنتمى إلى حيز مكاني أو زمني معين ولا تصنعها شخصيات معروفة فى الواقع التاريخي، أما أن تساق على أنها تاريخ واقعي، صنعه أشخاص معروفون وجعلوا بالفعل فى التاريخ القريب أى :سيدى المسعود الذى لا يفصله عن العدواني أكثر من قرن واحد فإن ذلك يخرج من المجال العجائبي ليدخل ضمن التاريخ المقدس.

ولعل الخطأ بين الخرافة والأسطورة، بسبب استغراق اللوئين بالخارق العجيب، أدى إلى إهمال الأسطورة واعتبارها نوعاً من أنواع الخرافة وهذا من أفسح الأخطاء، بينما يرى علماء الأنثروبولوجيا أن للأسطورة مجالاً آخر. ويجب أن تدرس وفق منظور آخر.

فالأسطورة كما يعرفها مرسياً إلياد تاريخ مقدس، يؤمن به مجتمع من المجتمعات إذ يتصل بعقيدتهم، فهي طقوسية تفسر أصل الطقوس الدينية، أو مفسرة تفسر الظاهرة الكونية وهي فى كل الأحوال خلاصة تأمل للإنسان فى الكون وظواهره، وفى علاقة الإنسان بالقوى الغيبية التى تحكم فى الكون، أو تفسر محاولات الإنسان فى خلق واقعه وانتقاله من الطبيعة إلى الثقافة أى بعبارة أخرى: فالأسطورة فلسفة أولية منها نشأت الفلسفة.

وبالعودة إلى الخبر السابق، خير سيدى للمسعود الشايبى وتسفيره للجان من أولاد بلحمر، وعندما ندرجه ضمن منهج الأسطورة ، فإن تسفير الجان وهم الكائنات الغيبية القادرة على خرق قوانين الطبيعة، مستمد من النصوص المقدسة فى الثقافة الإسلامية (سورة النمل آية ٣٧، ٣٨ إلى ٤٢، وسورة سبأ الآيات ١٢، ١٣). وشخصية



سيدى المسعود شخصية كاريزماتية مدعومة من القوى الميتافيزيقية هذا الدعم يأتى فى شكل كرامات أو معجزات، ونرى فى هذه الأسطورة أن شخصية سيدى المسعود تتقاطع مع شخصية سيدنا سليمان فى تسخير الجن، وبما أن النص المقدس لا يتطرق إليه الشك ، وبالتالي وجود الكائنات الغيبية وإمكانية تسخيرها، كل ذلك لا يتطرق إليه الشك ، كما أن دعم سيدى المسعود من قبل هذه القوى الميتافيزيقية، وقدرته على تسخير الجان لحماية أهل اللجة من أعدائهم أولاد يعقوب كل ذلك لا يتطرق إليه الشك فى ثقافة العدوانى وبيئته الاجتماعية، وإذا طرَح السؤال فحسب عما إن كان المخبر ثقة عدلاً، وبعبارة المناطقة، يقع السؤال على مستوى التصديق لا على مستوى التصور.

يرى علماء الأنثروبولوجيا أن عجز الإنسان أمام الكوارث الطبيعية يجعله يتمسك بالقوى الميتافيزيقية المتحكمة فى الكون، ويستمد منها العون على مجابهة أخطار الطبيعة ، ومن هنا فلو كان خبر تهديد أولاد يعقوب يتعلق بكارثة طبيعية ، لأمكن تسويغ الخبر الذى أوردته العنوانى ، أى تسخير الجان من قبل الولى الصالح سيدى المسعود. أما الأمر يتعلق بهجوم قوم على قوم آخرين على غنمهم أو إبلهم، فقد ترجعت - فى بيئة العنوانى - كل قيم الفروسية والشجاعة ، غاب اعتبار الأسباب الموضوعية كالاستعانة بـ قوم إخلاف لأهل اللجة من أجل صد العدو المشترك. وحلت محلها قيم الأسطورة من انتظار القوى الغيبية ودعاء الأولياء المتحكمين فيها ، الأمر الذى يثبت عزلة هذا المجتمع من جهة وضعفه من جهة أخرى، اللهم إلا إذا اعتبرنا الجن وأولاد بلحمر ليست كائنات غيبية وموجودة ملء السمع والبصر، وتحت تصرف سيدى المسعود وأهل اللجة، وتستخدم للحراسة فى أى وقت ، الأمر الذى يزيل عن الخبر عجائبيته ، وهذا فى سياقه بعيد عن التصور.

والمشاهد العجائبية الذى ينبغى النظر إليها فى إطار المقدس والكرامة والقدرات الخارقة التى يتمتع بها الولى الصالح سيدى المسعود الشابى أو غيره كثيرة وتندرج فى إطار الأسطورة المؤسسة لتقليد أو طقس من الطقوس أو تسمية قرية أو موضع كالمكان المسمى عياط. ذلك أن سعداً الكبير بن عمر قال للشيوخ لما أراد الرجوع مع سيدى على: يا سيدى المسعود أنت شيخى وأنا إذا احتجت شيئاً أو أصابنى ضيق ، ما أقول؟ قال له قل بالصباح والعياط يا المسعود فانا أتيك إن شاء الله أمين. فسمى المكان عياط إلى زماننا هذا^(١٣).

(١٣) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

كذلك المشاهد التى تحطم حواجز الزمان وللمكان مثل سفره مع الشيخ البكرى من الشام إلى سمرقند ثم العود فى ظرف يوم واحد، وإداء صلاة الظهر من ذلك اليوم فى اللجة، وعندما استقرّب العنوانى هذا الحدث انتهره الشيخ البكرى بقوله: اظنك لم يتم اعتقادك مع الشيخ.

فإلغاء مسافة التردد بين الواقعى والخيالى (والنهى عنه صراحة فى الخبر السابق) مرده إلى تمام الاعتقاد فى الشيخ، وبالتالي فى القوى الغيبية المدعومة له والتى تسخر له الجان مرة (سيدى المسعود) وتمكّنه من قدرات خارقة لحواجز الزمان والمكان مرة أخرى ، وعندما يقوى اليقين بإمكانية وقوع هذه الأحداث فى واقع التاريخ من قبل مجتمع ويتداولها فى أخباره باحترام وتقديس ، تدخل فى عداد الأسطورة، وهذا هو الفرق بين الأسطورة المؤسسة لطقس من الطقوس الدينية



والاجتماعية وبين الخرافة التي لا ينظر إلى أحداثها بعين التقديس، ولا تنسب إلى وقائع تاريخية محددة في الزمان والمكان مثلما هو الشأن في المشاهد الأسطورية السابقة .



وإذا كانت الأساطير في الثقافات الوثنية تقوم على تعدد الآلهة، وقد يحدث في كثير من الأحيان عراك وخصومات بين الآلهة من أجل تفسير ظاهرة كونية أو طقس من الطقوس وتكون الغلبة للإله الأكبر أو الإله أنو أو أنليل كما في أسطورة عشتار وأنينيس في ثقافة ما بين النهرين القديمة. فإن ما وضعه د. سعد الله تحت عنوان «قصة هاروت وماروت»، أسطورة بكل المقاييس ، والمعاني التي تشير إلى التحدى المتبادل بين الله والملائكة ، تدل على انقراض ثقافات سابقة على الإسلام ، رمت بها هذه الأسطورة التي أشار إليها النص المقدس إشارة غير مفصلة (سورة البقرة، آية ١٠٢) وما كان من الذاكرة الجماعية للموروث الشعبي إلا ترميم هذه القصة، واقتباس بعض القطع الأثرية من ثقافات وثنية سابقة على الإسلام، الأمر الذي يبدو بوضوح في عناد وتحدي الملائكة لله ، وفي انتصار الله على الملائكة في نهاية المطاف. وتتم هذه الأسطورة في كتاب للعنواني بالمشاهد التالية:

- الملائكة يستنكرون على الله خلق الإنسان لعلمهم أنه سيرتكب المعاصي، لكن الله تحداهم وخلق الإنسان.

- تكاثر الإنسان على سطح الأرض وبدات الأعمال الخبيثة التي يرتكبها تصعد إلى السماء.

- الملائكة يذكرون الله باستنكارهم منذ البداية لخلق الإنسان وماهى النتيجة: «هؤلاء أتت اختراعتهم وهامهم يهصونك».

- الله يرد على تحدى الملائكة، قائلاً لو أنزلتكم وركبت فيكم الشهوة مثل ما ركبت فيهم لقطعتم مظهرهم أو أكثر .

- الملائكة يردون على التحدى باختيار ملكين من أصلح الملائكة وأتقاهم هما هاروت وماروت على أمل أن يكونوا أفضل من بنى آدم.

- الله يزودهما بالاسم الأعظم وهو تعويذة سحرية تمكن من يعرفها من صنع العجائب، ويركب فيهما الشهوة، ويزودهما بالتعاليم التالية: عدم الشرك بالله، عدم قتل النفس ، عدم الزنا ، عدم شرب الخمر، الحكم بالحق بين الناس.

- لم يلبث هاروت وماروت في الأرض أكثر من شهر حتى أفتتنا.

- امرأة تسمى زهرة، كانت أجمل نساء فارس، تأتيهما في خصام حدث لها مع زوجها.

- ما إن رأياها حتى أخذت بقلبيهما فراودها عن نفسها.

- طلبت منهما أن يسجدا لصنم أو يقتلا النفس أو يشريا الخمر.

- رفض هاروت وماروت ارتكاب هذه الكبائر في اليومين الأول والثاني .

- عاودت في اليوم الثالث ومعها قدح من خمر .

- كانت الشهوة إلى تلك المرأة تلح على الملكين هاروت وماروت.

- فضلاً شرب الخمر، فزنيا بالمرأة وقتلا رجلاً رأهما خوف الفضيحة.

- هُماً بالصعود إلى السماء فادركهما على بن أبى طالب وتعرف منهما على الاسم الأعظم.

خراز احمد
الوادي

الحزبه اسم الله الرحمن الرحيم
كتاب الاخبار في الفهم على نسب بعض الاوطار وعما
سوف وايضا على مسائل وهو ايد في سنين
تاريخ الشيخ الولي الصالح والفضيلة التاج الحاج الابر
الناسك الحفي سيد محمد بن محمد بن عمر العبد وال
الرحمة الشوكي التبع مشكنا اعاد الله علينا ويركاته اامين
قال اهل التاريخ في كتبهم اعطى لك نسب بعض الاوطار
الابوصان مما عني في محنته في كل وان الفتي وان لبس
عزوم والحيدي بحلفاء بهم واهل طرابلس لهم وخلفاء
بهم من اليهود فقال الراوي وستمخرج من بينه فخر وم
د ربه يقال لهم كعب ويكونون عنان في يده وعبدته
رزق ويقال لهم بن رزق لى تفوق الساعة وسيكون
ون خاجهم على كل ملك يكون بار في نفسه الى يسار
الدهر وسيخرج منهم علاقة واما اهل انفسه
الى الفلحة بهم في حارثة وستخرج منهم طابقة
تسملا رباح وز لغوم وعيلاض واما اهل جى ماخر بهم
من اولاد عامر بن هلال وستخرج منهم طابقة تسملا
شاري واما في قبة بهم من نسل فلطاعة بن ضار
الطاء من عاب اليه واما العبا بنسبه بهم من نسل
الفضيل بن عباس واما العلويه بهم من نسل عكر
ويسمى في بعض ويكون نسب هلاكهم من بعضهم

خراز احمد
الوادي

ان في هذه النسخة
تاريخ الشيخ الولي
الناسك الحفي سيد
محمد بن محمد بن
عمر العبد والرحمة
الشوكي التبع مشكنا
اعاد الله علينا ويركاته
امين

هذا تاريخ
الشيخ الولي
الناسك الحفي
سيد محمد بن
محمد بن عمر
العبد والرحمة
الشوكي التبع
مشكنا اعاد الله
علينا ويركاته
امين

شجرة الحكايات والراوى المعتمد

فى حكايات ألف ليلة وليلة

مدحت الجيار

(١)

وتطهره من الشوف من عالم الخفاء والشهادة. وعلى الرغم من تعصب الراوى الخارجى للإسلام حتى: «ملا القاص فراغ الخيال... وتكونت تلك البيئات الساحرة التى تصادفها فى الليلالى...»^(١)، ويكوّن فضاءً سردياً كبير حتى ملا العالم أكثر من ألف سنة. تعلم منه الكتاب واستلهموه.

كل البشر يدافعون عن أنفسهم فى ألف ليلة وليلة. ومن خلال الحكايات تخرج قوانين وقيم الحياة. بل تظهر خبرات اصحاب الحضارات فى الحكم على سلوك الإنسان والأمم، والحضارات، وهى أحكام لا تزال صالحة لفهم الطبايع البشرية. ويقف الراوى وسيطاً أعلى فيما بين الحكاية وسلطة الزمن والمتلقى. فقد فهم الجميع وجه إليهم هذا الخطاب السردى، وعبر حيل تقنية، ولغوية وأرمزة، أبانت عن قصده وعرت الآخر من ناحية، وأخفت ما يخجل منه المتلقى آنذاك، وما قد يعرض الراوى إلى المصاطلة. لذا ظهرت طبقات الدلالة، وتعددت مستوى الخطاب السردى، ونشأ الراوى عمق السلطة والغريزة.

ولا يخفى على المتلقى الناقد الحس الإسلامى العربى الذى كان قد نضج فى العصر العباسى. بعد تعريفه على الآخر من خلال الخبرات التاريخية (تاريخ العرب قبل

شجرة الحكايات)^(١): تعالج حكايات ألف ليلة وليلة، عشرات القضايا الأزلية التى تمثل حيرة العقل والنفس البشرية، لدى كل الشعوب. الأمر الذى جعل المناخات المتعددة والمختلفة للحكايات لا تسبب مشكلة فى المتلقى. فكلها على الرغم من تعدد الحضارات: اليونانية، والهندية، والصينية، والفارسية، والعربية، والإفريقية التى ساهمت فى بنية الحضارة الإسلامية، بما فيها الآداب والفنون. وعلى الرغم من تداخل جذور الحكايات، فكلها تتحدث عن إنسان واحد يحمل الغرائز، والخصائص البشرية نفسها. سواء أكان ملكاً أو كان أحد الرعايا. هرماً كان أو عبداً، رجلاً كان أو امرأة. الجميع يتصرف كإنسان، باختلاف الحيلة التى يتكسب بها، أو يتحايل من خلالها على قهر الضرورة، أو هزيمة العدم.

ولكن ألف ليلة وليلة علّمت البشرية كيف يحكون، ولعبت المرأة دوراً خطيراً فى تكوين دستور جمهور الليلالى...^(٢)، فاخذت الرجال وأخذت النساء فى التأسى بشهرزاد. تسليةً وتعللاً ووعظاً. ومن ثم، خلقت نماذج بشرية يقاس عليها بالسلب أو بالإيجاب. لتعدل سلوكه

ألف ليلة وليلة. ليقفل الرجل من غروبه، فيتكيف مع من هم أقل منه قوة أو منزلة، ولتتوقف المرأة عن الانتقام، وتبطل السحر إلا السحر الحلال.

وتكشف هذه الفكرة عن ضرورة الكشف عن دور المرأة في صياغة ألف ليلة وليلة. فمن الواضح أنها شاركت بالسرد والتعديل، وهي تحكى للأطفال قبل النوم، أو وهي تحكى للكبار لتسليةهم وتعيد صياغة أفكارهم عن المرأة، لتصب هذه التعديلات من جديد في نهر السرد، على لسان البطل داخل الحكاية، وعلى لسان الراوى خارج النص. وتعالج من داخل هذه القضية قضايا فرعية مثل الخيانة، التمرد، الخداع، التنكر للجميل، والحيلة والندم... إلخ. ومن هنا تظهر بطولة العبيد، والبسطاء، والنساء، والأغراب، كما تظهر بطولة السلاطين والملوك والقواد والأمراء.

من هنا ظهرت الحكايات مثل الشجرة الكثيفة، المتفرعة، المتداخلة، المتقاطعة، المتوالدة، المتناسلة. بحيث تعطي الفرصة للراوى أن يتحكم في المتلقى، بتشويفه إلى العودة للحكاية الأم، وتعليق النهاية التي لا تنتهى فى ليلة واحدة. وخلال التشويق والانتظار يبتدئ الراوى أفكاره فى نفس المتلقى، يسليه ويمعيد صياغته. وتواصل الحكايات معنى لدى السارد الراوى والمتلقى على السواء : أن الدنيا لا تنتهى عجائبها، وأن الزمان ممتد بطول الحياة وعرضها، وقيل وبعد ذلك، فها صغر العمر البشرى أمام سلطان الزمن. وإذا حرص الراوى الصائغ للحكاية على فك الرمز أو الغموض، بتفسير ما يحدث، أو كشف الفاعل المستتر الجنى أو الإنسانى، لاستكمال الحكاية أو إنهاؤها. بهذا التكرار المنتظم للزمن والحدث والتوالد والتناسل اللذين تقطعهم شهزاد فى الواقع وفى السرد: وتوالد الحكايات فى الليالى يعتبر ظاهرة سرديّة خالصة ولشرح هذه الظاهرة يجب اللجوء إلى استخدام مقولة لغوية وهى التضمين... وتمثل الشخص السارد الشكل الأكثر لفتا للانتباه من أشكال التضمين أو الترابط^(٤).

وكما يُسلخ الراوى معتقدات الشعوب فى السرد، كان لابد أن يقول للجميع : لستم وحدكم فى هذه الحياة. هناك حياة أخرى مستقرة، قادرة على التأثير بالاختفاء أولاً، ثم بالسحر، وشل القوة البشرية، والإسقاط والمسخ،

الإسلام، وتاريخ الإسلام بعد زمن الفتوحات، ثم زمن التصدى للصليبيين ثم للمغول)، ثم تعرف على الآخر من خلال الترجمة. ثم من خلال تسييد العربية ومبادئ الإسلام. وقد بذل الراوى - فى كل مرحلة تاريخية شفاهية - قصارى جهده ليكسب ثقة المتلقى، ويشعره أنه يقول ما يعبر عن مكونات نفسه وضميره. وهذا ما خلق للنص وظائفه الفنية، والنفسية، والسياسية.

وعلى الرغم من ثبات نص ألف ليلة وليلة، بعد التدوين، والطباعة، فلا يزال مؤثراً فى البشرية كلها. مما جعل البشرية فى مختلف المجتمعات، تحول النص عبر وسائل فنية وتكنولوجية جديدة، تقدم النص من جديد لأجيال لم تشهد شفاهيته، أو شميته. وعلاقة الرجل بالمرأة فى كل سياقاتها هى المعضلة الفكرية والنفسية والسياسية التى لا تنتهى فى أى زمان أو مكان، ولا يخلو بشر من همها أو تأثيرها. ومن هنا عالجت الحكايات مخاوف الطرفين: لكنها انحازت لبطولة المرأة، وبيان قدراتها التى تجعلها محط الاهتمام والتوجس من الرجل فى كل المستويات الاجتماعية. من هنا ظلت الأنثى مصدر التعب والراحة للرجل. كما تميزت بالقدرة على التعبير عن مشاعرها، وجذب انتباه الرجل : ولذلك أعطى الروح الشعبي للمرأة دور المربية والصانعة فى الحياة وفى السرد. وظلت شهزاد الأنثى التى تنتج الحكايات فى ألف ليلة وليلة. تترجم على عرش الساردين شرقاً وغرباً، حيث باتت ترمز إلى فن القص لمد طويل. فقد كان لتمكثها اللغوى، وقدرتها للمحوطة على تسخير الخطاب، الأثر فى استئثاره غيرة الكتاب، ابتداء من أسرار الأنثى والتهاء بجون بارت^(٥).

وتعتمد ألف ليلة وليلة على موقفين أساسيين من تراث المرأة للدون والشفاهى فى: الأساطير، والكتب المقدسة (والثوراة خاصة) وما يتداول من خبرات حياتية لدى البشر. أعنى: الغواية وسعة الحيلة، والتضمينية من أجل الوصول إلى الهدف. بينما يبدو الرجل نرجسياً، يقنى نفسه فى سبيل الحصول على: متعته (والجنس فى الأساس) وتفوقه المالى والسياسى. ومن - هنا - تركز ألف ليلة على، طرق القهر المتبادل بين الرجل (التعذيب)، والمرأة (الحيلة) والسحر وقهر الرجل بالرجل) ومن هذا الصراع تحدثت

الخيانة من أجل الانتقام وليس للمتعة فقط... ويُظهر العدو في جعبة العروس «عدداً من الخواتم التي تفوق ستمائة خاتماً أى رجلاً ضامعها». ومن ثم يعود الأخوان وقد انتقما، بل يقتل شهريار زوجته، كما يقتل جوارياها وعبيدها لتنتهي القصة داخلة.. لكن الأمر يستفحل في نفس شهريار (العادل الحكيم من قبل) ويتحول إلى ملك يثار وينتقم من جنس المرأة بوجه عام.

ولم تحك لنا ألف ليلة وليلة حتى هذه النقطة عن علاقة أمه بانيه، وإلا لكان السياق قد اختلف.... وتأتي شخصية الوزير الذي لا حيلة له بالبنات كل ليلة لينذل عليها ويقتلها حتى لم يبق إلا ابتداء «شهرزاد» و«دنيزاد» وقد قبلت شهريار الزواج من شهريار. وقد وضعت خطة للتغلب على شره، وهي أن تستدعي اختها تحت السرور لتلاحظ ما يحدث، ثم تطلب من شهريار أن تحكي حكاياتها. وهنا تتماشى حكاية شهريار بما روى في سفر استير بالكتاب المقدس^(٧). أي تظهر لنا شهريار مضحية من أجل بنات جنسها شجاعة لا تخاف الموت وتملك قدرة على الإقناع والإدماش. بل هي واثقة من قدراتها وإلا لما استدعت اختها دون خوف عليها.

ومن هنا تبدأ خطة شهريار في السرد والحكاية متخذة من نفسها شخصية السارد العظيم بكل شيء... وهو المقصود في النهاية من الرواية كلها.. فإن ألفت نجت، وإن أخفقت قتلت، وقتل ما تبقى من بنات جنسها. لهذا كانت شهريار بطلة كل الحكايات حتى التي تدور بطريقة رمزية (الجيورج)، ثم الحكايات المتداخلة للشبابكة التي لا تترك لشهريار فرصة لوضع النهاية التي يريد ما بل يعطي لشهريار متعة إيقاف الحكى عند النقطة التي تريدها لتستكمل في الغد ما بداته، فتكسب يوماً جديداً في عمرها تغير فيه رأى وشخصية شهريار بالتدرج.

يتراعى - هنا - الراوى خارج النص، مع الراوى داخل النص. كلاهما يرنو لهدف واحد، إعادة صياغة المثلث الداخلي (شهريار) والخارجي (مستمع الحكايات). بخطاب مكوناته، وتغييرها. والفارق أن التأثير لمدة ألف ليلة وليلة سيأتي بالمعجب، لأن الراوى الخارجى المعتمد من الجماعة الشعبية كان يراعى نوعية المثلث في كل مرة، ويراعى الظرف السياسى لواقعه. أما الراوى الداخلى العليم،

والتغلب على قانون الزمان والمكان. ليفعل الخوف من بطش المستور والمحجوب والمختفى، في المعتدى الظالم، والمتجاوز لقوانين العدل وأعراف الشعوب واستغلال ضعف البشر. ليعلم أن فوق القوة البشرية، قوة أفكته، فيرتد ميزان الحياة إلى التوازن. وتستمر الحياة ولا تغنى بسبب غرور الإنسان أو بسبب أخطائه .

ومن هنا توسل الراوى بالظلام، والخفاء، والخلاء، والمساحات الشاسعة في البر والبحر وتحتهما . هنا ظهر «الجن» وسيطاً درامياً، وتقنياً، يملك بطولة العالم الوسيط أو الموازي لعالم الشهادة. وقد يعطى هذا البطل الوسيط بعض سلطاته للبشر، وليسطاه والمنبوذين وأصحاب العاهات، وبعض الذين يحاولون الاتصال بالبطل الموازي، ليستعين به، على ما لا يقدر. ولهذا تنتهي العلاقة بكشف السر، وعودة العدل والتوازن إلى حياة البشر، ومعاقبة المعتدى. وقد تأتي للنهاية السعيدة، بفعل البطل الموازي، وخيرية البطل البشرى للمسالم. وهذه إحدى صور للعدالة التي يريدها المثلث في الواقع . ومن ثم، يوضع الله على رأس المشيئة، القادر على البطلين، لأنه يقدر على معرفة عالمي الغيب والشهادة. وهذا ما يجعلنا نشعر بالراوى المتدين في ألف ليلة وليلة. والمتسق مع معتقدات المثلث. والذي يكرر اسم الله الأعظم المستقر في أوقات الشدة .

وبذلك وظف الراوى الصنائع كل ما ورد إليه من موروثات عن العالم غير المرئي. وكما يقول فاروق خورشيد: «إن ألف ليلة وليلة يكاد يكون الكتاب الشعبي الأول الذي جمع محفوظات الشعب العربي من الأساطير، والخرافات أو من القصص. وهذه المحفوظات إما من موروثه القديم في العصر الجاهلي وما سبقه، وإما من كل ما نقل إليهم من ماثورات الشعوب التي عرفوها...»^(٨). وفي اعتقادي أنها أصلت الصياغة والتدعيم كلما جد جديد .

(٢)

وتوسل حكايات الليالي بجنس نسائي وبصورة مركزية هي «خيانة المرأة» من أجل الحصول على اللذة والمتعة الجنسية، فتبدأ ألف ليلة وليلة: بخيانة زوجتي الأخوين الملكين، ثم بمشهد خيانة العروس التي خطفها الجنى ليلة عرسها، وهو مشهد يأخذ بعداً أخزمن للخيانة أعنى

وكهما تنوع الراوية في الزمان، تتنوع في المكان والإنسان، حتى تنفي اللال عن السامع، وتحفظ لنفسها بالمبادرة. وتزج - في الوقت نفسه - بين العوالم الظاهرة والباطنة والحجورية. وهي رواية محترفة، إذ بدأت (شهرزاد) من حكاية أساسية هي حكاية الصيد والعفريت، ونخلت منها إلى حكاية التاجر مع العفريت في الليلة الأولى، وهي الحكاية التي يتشعب فيها شيوخ ثلاثة في دم الصيد أو العفريت المذكر للجمل، جميل فكه من قنم سليمان بعد (١٨٠٠) سنة من السجن في قاع البحر. هكذا تعود الحكاية لعمر سحيق يسبق اللحظة الحاضرة. ثم حديث التاجر والجنى في الليلة الثانية، وهي حكاية ملينة (بالسحر وتحويل الناس إلى حيوانات بماء السحر)، وتنتهي القصة بالتحايل من أجل العفو عن الصيد ثم التاجر بعد حكاية طويلة.

ولهذا تستكمل شهرزاد في الليلة الثالثة حكاية الصيد مع العفريت، لأنها هي الحكاية الأم التي تتولد منها (حكايات العفو عن طريق التحايل والسحر والدعاء) وتحثي هذه الحكاية باسم الله الأعظم.... وهو الاسم الذي يتخذ في المعتقد الشعبي لتحويل أي شيء إلى أي شيء... والتغلب على السحر... ثم تستكمل في الليلة الرابعة (استخدام العقل والحيلة الإنسانية للتغلب على القوة السحرية الخارقة للعفريت الجنى) ... إذ يدخله الصيد في القنم ثانية ولا يخرج إلا في نهاية الحكاية. وقد أخذ عليه المراثيق والعهود والقسم باسم الله الأعظم.

ونلاحظ حتى هذه الحكاية في الليالي الأربعة: أننا أمام ثنائيات: تضعها حكايات الف ليلة وليلة والأوليات وهي: عالم الانس (المرأة الخائنة - الرجل المنتقم)، عالم الجن والعفاريت: (العفريت - الجنى - السحر - الحيلة) اتخاذ الكلمة والماء وسيلة للسحر وتغيير وظائف جسد الشخصيات في الحكاية لتطويع خطة شهرزاد، لتنتهي - عبر هذا التخفي - إلى النجاة من العدو، كما تحاول كل شخصيات الحكاية الأولى، النجاة من الموت بالحيلة، بالسحر، بقتل الطرف الآخر. ويتوازى هنا موقف الملك المنتقم من الشخصيات البريئة جراء حوادث ارتكبتها أخرون أو أخريات من بني جنسها.... ورغم المتعة والراحة التي تقدمهما «شهرزاد»... وهنا يتوازى التذكر للمعروف

صاحب المشكلة، هو صاحب الحكاية، وهو مغرور منذ البداية. وليس أمامه فرصة للهروب أو الخطأ. عليه أن يستبقى المستمع حتى النهاية. ولهذا كان الزمان العدو الأكبر للراوي الداخلي. لذلك لعبت به طوال إطار زمني على محورين: أولهما أفقي (الف ليلة وليلة أي حوالي ثلاث سنوات إلا أربعاً وتسعين ليلة، إذا احتسبنا السنوات بسيطة). وثانيهما: رأسي (يمثل في الليلة التي تنتهي عند الفجر) لكنها ليل قد تكون كبيسة فتحكي شهرزاد أكثر من حكاية في الليلة الواحدة. ويمكن أن تكون بسيطة فتحكي جزءاً من حكاية.

ويزداد التعالُب بالزمن، فتعود الراوية إلى سنوات بعيدة، وقد تحصر الحكاية في زمن قصير هو زمن حدودها. ولذلك كثر على لسان الراوي: التلخيص، والثغرة، والاسترجاع، والاستباق، ثم تعميق الزمن بربطه بزمن غير زمن البشر أو الأرض. زمن النفس، والسحر، والجن، والعفاريت، الذي يقاس بمساحات أخرى من الزمن البشري الأرضي. إنها تحول بهجسارة إلى زمن شهرزاد العجائبي الغريب دون أن تفرط في الزمن الحياتي الذي يرفع سيف مسرور لحوالي الليالي ملوفاً بالموت: ولحظات الزمن المغامراتي تقع في نقاط انقطاع المجرى الطبيعي للأحداث، انقطاع النسق الحياتي، السببي أو الغائي، الطبيعي في النقاط التي ينقطع فيها هذا النسق، ويترك مجالاً لتدخل قوى غير إنسانية^(٨). وهي تذكر المتلقي - دائماً - بقولها: «بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد... لتشير إلى الزمن الماضي الذي جاءت منه الحكايات، فتصبح ناقلة لا فاعلة. ثم تقدم الحكايات على زمن آني مضارع، ومستقبلي، رغم الإطار الماضي.

وتخلق شهرزاد جوّاً من الغرابة لتشير التساؤلات، لترغم شهياري على انتظار الإجابة: إذ «لا تعني الغرابة الشيء الذي لم تره العين، ولم تسمعه الأذن، إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي، ومغفون في أعماق النفس...»^(٩). هنا يذهب النوم من عيني شهياري، وينام عند توقيت اختفاء عوالم الغرابة والخفاء والتحول، لأنها عوالم وقتها الخيال الشعبي من بعد العشاء حتى أذان الفجر، وهو ما يشير إليه الراوي (وتشير إليه شهرزاد ضمناً) في عبارة: «وهنا أدرك شهر زاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح» .

ونكران الجميل مع «الشر» الذى يحاول قتل «الخير». لتبدأ ثنائية الشر والخير، الإثم والبراءة حتى نهاية الحكايات.

وبالتالى تتوالى حكايات موازية لفكرة نكران الجميل ومحاولة قتل الخير فى حكايات فرعية تخرج من حكاية الصيد مع العفريت الجنى : فنرى حكاية «الملك يونان والحكيم رويان» التى تنتهى بحيلة تسميم الكتاب الذى يقرأه الملك حتى يموت بالسهم نكاية وجزاء لنوابه فى إرادة الشر، المتجسدة فى نية غمره بالحكيم الذى شفاه من البرص فى الليلة الرابعة.

وتستكملها شهرزاد فى الليلة الخامسة لأهميتها فى معالجة قضيتها الأم (الثالث)، ونية القتل والعقاب الذى ينزل على الجاني الشرير من القدر ومن جنس عمله.

فحين يقتصر الملك يونان من أجنحة الباز، وحين يتعرض ابن الملك لسحر الغولة التى تكررت فى جسد هندبة. تتجدد فكرة الثنائيات (الخير/ الشر) (الثار/ القصاص) (السحر والتخفى والخوف) على لسان الغولة وابن الملك يونان فى مقطع طويل دال على ماضى من أحداث وما يستجد من الحكايات التالية. .. وتعكس لنا - نحن المثلثين - بعد حوالى ألف سنة من إنشائها ما كان يعيش فيه الناس آنذاك. .. وهم يحكمون بملوك وسلطين ويعتقدون فى حيوات وشخصيات عفرينية وسحرية تقول شهرزاد : «فلما سمع ابن الملك كلامها، رق لحالها وحملها على ظهر دابته. .. فإذا بها غولة. وهى تقول لابنائها ما قد أنيتكم اليوم بفلام سمين، فقلوا لها: اتنا به يا أمنا نكله فى بطوننا، فلما سمع ابن الملك كلامهم وأيقن بالهلاك وأردعت فرائضه وخشى على نفسه ورجع، فخرجت الغولة فرأت كالخائف الوجع وهو يرتعد فقالت له : ما بالك خائفاً فقال لها: إن لى عدواً وأنا خائف منه. فقالت : الغولة: إنك تقول إنك ابن الملك قال لها: نعم قالت له: مالك لا تعطى عدوك شيئاً من المال فترضيه ؟ قال لها: إنه لا يرضى بالمال ولا يرضى بغير الروح. وأنا خائف منه. وأنا رجل مظلوم. فقالت له: إن كنت مظلوماً كما تزعم فاستعن بالله عليه بأنه يكفيك شره وشر جميع ما تخافه. فرفع ابن الملك يده إلى السماء وقال: يا من يجب دعوة الضمير إذا دعاه وكاشف السوء، انصرنى على عدوى وأصرفه عنى

إنك على ما تشاء قدير... فلما سمعت الغولة دعاءه انصرفت عنه وانصرف ابن الملك إلى أبيه».

وهذا المشهد يتوازى مع موقف أبنه الوزير شهرزاد أى أنها مظلومة مثله، وليس أمامها إلا الدعاء. وشهرزاد تمثله - هنا - وعفوها عن ابن الملك بسبب تضرعه إلى السماء يشير إلى رغبة شديدة لدى شهرزاد أن يعفو عنها الملك كما عفت الغولة.

وبالتالى هناك تنوع فى الحيل. حيل الخروج من المأزق والمشكلات. أولها: الحيلة بالدعاء إلى الله والتوسل باسمه الأعظم. ثانيها: التخفى فى هيئات اجتماعية، أو سحرية. ثالثها: الحكاية، كوسيلة وقناع. رابعها: الدماء والضراعة وضرب المثل بالحكاية للتوازية مع حالة السارد البطل الذى يود توحيد النهاية السعيدة (بالنجاح) أو التعيسة (بقتل العدو أو الانتقام منه). وهى هذه الحالة، تمنى الشخصية أو الراوية أن يتوحد مصير الراوى مع المروى له، مع بطل الحكاية .

وزيادة عدد الحكايات تهدف إلى تركيز التأثير النفسى فى اتجاه واحد، يقصد تخويف شهرزاد، من سوء العاقبة كما حدث للأشهر والأمين. لدفعه إلى مراجعة النفس والندم والتوبة والعفو عن شهرزاد البريئة، والاعتذار لبني جنسها . بل إن الإسقاط النفسى يقوم بوظيفة فعالة فى تأجيل «الموت» مع استمرار الفعل الجسدى كل ليلة قبل الحكاية. ومع وجود طرف ثالث (نتيازاد) فى جلسة السمر والحكى. بينما يغيب الوزير والد شهرزاد عند السمر الليلي، ويظهر فى بلاط الملك عند موازلة الملك لوظيفته فى الصباح.

وهو ما لأخصته الساردة فى الحكاية الخامسة على لسان الملك يونان، وهو يعاتب وزيره بقوله: «أنت داخلك الجسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله. وبعد ذلك أندم كما ندم السندباد على قتل البازى؟ أى ندم الملك السندباد على قتل الطائر الرمز البازى الذى يحزنه عند الخطر. كما تحزن كل الحكايات الشرير والمقتدى بالشر من النهاية السيئة. وهى تلخص مرة أخرى فى الحكاية الخامسة على لسان الحكيم لحظة التهديد بقتله: «ابنى يبيك الله، ولا تقتلنى يفتك الله» وبذلك تقدم كل المقولات لتهديد الملك والإيقاع على حياة شهرزاد وتخويفه من الله. بل تحاول كل الشخصيات أن تغير بالحكاية، ففى حكاية

الحكيم والملك إشارة لحكاية البازي ثم حكاية التمساح التي سقط في نهايتها الملك مقتولاً مسموماً.

وتعود شهرزاد للحكاية الأم (الصيد والعفريت الجنى) ليجنى الصيد ثمرة تشغيل العقل، بالنجاة من العفريت. إذ يأخذ السمكات الأربعة للملك الذي أمر الجارية الرومية بطبخها (انظر أهمية المطبخ والمائدة الرومية آنذاك) وفاز الصيد باريعةانة دينار مكافأة من الملك. وتنتهي حكاية الليلة السادسة بظهور صبية جميلة تشق الحائط وتحول السمكات إلى فحم تمهيداً لعودة الصيد مرة أخرى إلى الحكاية.

فيأتي هذه المرة مع تجديد حرق السمكات الأربعة على يد العبد الأسود بعد الأمة الجميلة..... وتعود هذه السمكات لحكايات بديلة متوازنة مع بؤرة الصراع الجوهرى فى ألف ليلة وليلة... إذ تقود السمكات الملك إلى بحيرة السمك اللون وتقوده البركة إلى قصة ملك عضود استمر سبعين سنة. انتهى بتولى ابن الملك الحكم وتحول بعد خيانة زوجية إلى مسخ نصفه الأسفل حجر والأعلى بشر عانى... وتختتم الحكاية السابعة بحكاية تشبه حكاية الملك شهریار مع المرأة عامة، ومع شهرزاد خاصة. وهى الحكاية الأم التى تسببت فى كل السرد وقروعات.

لذلك يأتى الحديث إلى الليلة الثامنة لاستكمال حادثة الملك الشاب المسحور الذى تخونه هذه المرأة زوجته ابنة عمه مع عبده الأسود أيضاً.... ترى ما موقف اللون الأسود ولون الإماء والعبيد فى ألف ليلة وليلة؟ إنه حتى هذه الحكاية يتوازن مع قوى الفريضة والخيانة مع من تريد... مما دعباها إلى بناء بيت الأحرار وهى بناء له قبة مثل الضريح نقلت فيه العبد الأسود المجرع. مما دعباها إلى سحره ومسحه حجراً فى الأسفل. كما أفقد هو عبدا الفريضى قوته الجنسية تمعماً بدلاً من كراميتها لابن عمها الملك... ثم سحرت جميع من يعيشون إلى سمك كل ديانة بلون... فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود. وسحرت الجزائر الأربعة جبالاً وأحاطتها بالبركة... ثم إنها تعذبني وتجلدني بسوط من الجلد مائة ضربة حتى يسيل الدم.

ثم تفك السحر عن جسد الملك وتعيد الجبال إلى حياة الجزائر. ويتعافى الملك ويقتل شهریار الصبية الساحرة

الخائنة فى نهاية الحكاية الثامنة. وبكاتها الزوجة الأولى التى خانتها مع العبد الأسود. فيتطهر شهریار من رغبة القتل فى الواقع. ويعرض شهریار على الملك الصغير المسحور أن يأتى معه إلى ملكة شهریار الواقعية. ويعرف شهریار أن فك السحر جعل بينه وبين بلاده سنة كاملة، لتقاس بمقاييس الوقت العادية.

وهنا لا بد أن نلتفت إلى حقيقة الزمان فى ألف ليلة وليلة مرتبطاً بالمكان والقدرة على السحر والمسخ... فالزمان ليس حقيقة بل هو زمان متخيل ليس له علاقة بزمان دوران الشمس. فما قطعه مسحوراً فى يومين ونصف يساوى سنة كاملة. ثم يعود الملك/ السلطان فرحاً بما فعله فى الملكة الأخرى، كل ذلك تمهيداً لعودة الصيد إلى الحكاية... ولا عجب أن تنتهى الحكاية نهاية سعيدة بأن يتزوج الملك بنت الصيد، وأن يعين الابن خازن داراً. وبذلك أصبح الصيد أغنى أهل زمانه، وأصبحت بناته زوجات الملوك إلى أن اتاهم المات... وما هذا بأعجب مما جرى للحمال، مع البنات الأربعة فيما بعد.

ولكن لماذا استقطبت حكاية الصيد هذه الساحة؟ لأنها أعطت الفرصة للملك شهریار أن ينتقم من المرأة الزانية؟ أم لأنها كافأت الصيد على حيلة ورجاحة عقله مثل حيلة الملك مع زوجة الملك المسحوخ حجراً؟ أم هو تطهير وتنقيس يقوم من خلال تنفيذ القتل على جسد غير شهرزاد، فيرتاح الملك ويتبرد ناره، وتتجوز شهرزاد؟

وليسأت النهاية السعيدة هنا إلا مكافأة لشهرزاد صاحبة الحيلة، وبطلنة السرد، وصاحبة تغيير مكونات شهریار النفسية بقصص حكايات الملوك الذين وجدوا فى ظروف مماثلة أو مشابهة وانتصروا عليها بقتل الشر وفك السحر وعمل الخير.

حتى هذه اللحظة لا ندرى زماناً أو مكاناً محددين فى ألف ليلة وليلة، فإن حكاية «الحمال والبنات الأربعة» مع حكاية «الصيد والسمكات الأربعة» تمد خط السرد على استقامته، وتولد من الحكبة حبكة أخرى، لتستمر فى الضغط على نفس شهریار وتعرق شهوة الانتقام والقتل وسبك الدماء مع البنات، ثم تخرجه من عالم الصحراء والبحر والسحر والطلاسم إلى عالم المدينة الغنية المفتوحة على العالم.

بشهريراز من عليائه بعد رحلة في حياة الملوك وزوجاتهم الخائفات، والعبيد الأنوت، تهبط به إلى عالم الناس العائنين، تنزل به، إلى بغداد وأسواقها عبر شخصيات الحمال والبنات والثلاثة العور، والأعاجم الثلاثة. ومن خلال «الدالة» والبنات الثلاثة داخل القصر تستعرض شهرزاد عالم السوق والناس للعائنين. تستعرض حياة الشعب في تسليته وممارساته اليومية للمتعة في الطعام والجنس واللهو.

ينزل الملك شهريراز ليرى الناس في حياتهم اليومية. وتنسبه شهرزاد ما تعود عليه من حياة الملوك وعلاقات الملكية بما يحوطها من الناس والأشياء. هو الآن يستمع إلى حكايات لايعرفها، تحدث في عصره، وفي بغداد عاصمة الملك. ولم يكن شهريراز يعرف عن حيوات الآخرين كما عرفها في حكاية (الحمال والبنات والعور) ومن ثم حين يعود السر - بالملك - إلى قصره مرة أخرى، يكون باله قد شغل بقفاصيل لا تنتهي تنسبه ما يريد صنعه مع شهرزاد.

ويلاحظ أن اللغة المستخدمة في لحظات الخوف في المرحلة الملكية من السرد (التسع حكايات الأولى) مليئة بالاستشهاد بالشعر والحكمة والدعاء والأمثال ولغة التخاطب المهذبة المراعية لغام المخاطب حتى يتقم الملك ويتطهر ويعود لبلاده منتصراً.

ثم تتدنى لغة الخطاب في سرد الحمال والبنات والعور. ونسمع على المستنهم عبارات مباشرة في الجنس واللهو لم يكن يسمح بها في المرحلة الملكية. أما في المرحلة الشعبية للملك، فقد سمح بها، وقد زادت نفقة الجنس والفجاجة لغة وسلوكاً للناس يعيشون في الدنيا ببساطة دون عقد جنسية أو فكرة أو سلوكية. ما يعطي شهريراز فرصة لنسيان غيرته وحقده على المرأة التي تمارس الجنس مع غير زوجها فيتغير مفهومه للمرأة وللرجولة وللخيانة بما يخفف من أزمته مع شهرزاد، ليعود إليها متطهراً.

لكن آلاف ليلة وليلة حتى الآن تعطي البطولة للمرأة، في كل الطبقات وتساعد على فهم موروثها منذ فجر التاريخ. منذ وجدت في المعابد. وأرتبط الجنس بالقداسة والعبادة والتضحية من أجل الديانة. الأمر الذي الصق أول سفك دماء بين قبايل وهاميل بسبب الجنس وطرد آدم من الجنة

والمررة الأولى يُحدد المكان في مدينة بغداد في هذه الحكاية. كما تحدد الزمان مع حكاية العفريت. وتتحدد المهنة «الحمال»... ثم تبدأ الحكايات عن الجنس المباشر. إذ تسمى الأعضاء والحالات والأوضاع بمسمياتها الشعبية، دون حذر أو خوف من رقابة أو مراجعة.. وبعد عرض الحكاية العاشرة لكل بضائع سوق بغداد من كل نوع تغلق الباب على الحمال والبنات. وبعد نهاية المشهد تقف على جملة تشتت بها بيانه عندهن وهي : «لا تتكلم فيما لا يعينك تسمع ما لا يرضيك»، ثم يفتح للمشاهد مرة أخرى قبل أحداث البيت وممارسة الجنس بين الحمال والبنات. إذ يدخل ثلاثة عور شمال من أرض العجم وصفوا بالصعاليك فاصبحوا أربعة رجال وأربع نساء.

ثم سأل الحمال الصعاليك العور «هل معكم حكاية أو نادرة نتسلى بها» وهنا يتحول المشهد بطلب الآلات اللهو والتسلية، واستعراض ما كان معروفاً منها حتى هذا الزمان. ومنها الحكاية السلية.

وتتشظى الشخصيتان الرئيسيتان في الحكاية (الملك والمرأة) في أشكال متعددة، وتظل داخل حيوات الملوك والمدائن غير المعروفة بالتمهيد، وتظل شخصية شهرزاد مسيطرة على الحكى، من البداية التي تظهر فيها في حوارها مع والدها الوزير وأختها نفيازاد، ولا ينقطع حكيها، ومن ثم، سيطرت على عقل ومشاعر الآخر (المستقبل) بل الآخر النقيض. مما أعطى فرصة للبطل الشرير أن يتشظى في كل الشخصيات الشريرة : الحقيقية، والرموز لها بطائر أو حيوان أو نبات أو شخصية من عالم الخفاء عالم الجن والعفاريت. وفي حين يتشظى حلم شهريراز في كل النساء اللاتي يتعامل معهن بقسوة، بل تلعب الذكرى حافزاً لزيادة القسوة وسفك الدماء، ويتوسط شخصيات الملك وشهرزاد ونفيازاد وشخصيات أخرى مساعدة تبدأ بالعبد الأسود مسعود وتتثنى بالعبد السيفاف مسرور ثم الوزير ومن على شاكلتهم.

وتستمر شهرزاد في تفريغ الشحنات الغضبية من نفس شهريراز وتذويب بعوالم الجن والسحر والتخفي، ثم توصله بمعجزات الطبيعة عبر عودة السوخ إلى طبيعتها الحية بعد فك السحر بالادعية (التعاويد) اللغوية . ثم تهبط

بسبب الجنس ثم الخلافات الحادة فيما بعد بين الملوك وآخرين بسبب الجنس، فيما عدا الأسطورة المصرية القديمة إيزيس وأوزيريس.

وتتم القصص الشعبية بعد ذلك لنرى للمرأة انواراً في تاريخ الرجال من الأتبياء والمصلحين والرسول، إبراهيم وسارة وهاجر، بلقيس وسليمان ويوسف وامرأة العزيز... إلخ. الأمر الذي جعل التوراة تريد فكرة المرأة الخاطئة التي يرمز لها بالحمية في سفر التكوين، ثم يجعل فيها المرأة المضحية مثل هسستير في مرحلة تاريخية تالية لإنقاذ شعب اليهود من ظلم أحد الملوك، مما ترد صداه في حكايات ألف ليلة وليلة في صورة المرأة الخائنة، الشهبانية، العنيفة ثم الضحية من أجل بني جنسها هذه المرة في صورة شهرزاد، لتعدل اعوجاج المعادلة، الخير بالخير والشر بالشر.

(٣)

والمشامل لحكايات ألف ليلة وليلة يجد بناءً سردياً متماسكاً وأعياناً بنفسه، حيث هناك عناصر بنائية مطردة الحدوث في كل ليلة من الليالي بصورت الراوى الأساسى «شهرزاد».

أولاً: لأنها الراوى المخول له من جماعة المستمعين بالسرد، لأنها الراوى العمد، والمعتمد لدى السامع.

ثانياً: يبدأ الراوى العمد المعتمد من الجماعة في بناء سرد يعمل شفرات متفق عليها من الطرفين.

ثالثاً: يبدأ الراوى خيطاً سرده مضمراً عدم التوقف وعدم الانتهاء من البداية، وهو ما أسفر عنه السرد للشعوب مثل «شجرة الحكاية»، الحكى صاحب الجذر الذى يبدأ منه الحكاية ثم تتفرع وتتضعب، ثم تنتهى الليلة قبل أن تنتهى الحكاية الجذر. بل ربما انتهت الحكاية الفرع مع إدراك الصباح لشهرزاد، فكانتها تحكى سردياً يتوالد بعضها من البعض الآخر، لإشغال ذاكرة الملتقى وإعادة ترتيبها.

رابعاً: يقوم الراوى العمد المعتمد من الجماعة هنا بالتنوع لكسر الملل وخلق تشويق سردي من خلال كسر التوقع الدائم، لأنك تستمع إليها السامع وترى مشهداً

سرياً، دائماً ما يعرض أزمة أو مشكلة أو حالة شاذة أو غريبة أو عجيبة، ودائماً ما تاتى المكاشفة وكسر السر وفصحى على لسان الصوت الغرى الراوى المشارك الذى يملك وحده حقيقة ما يقوله رواية أو إخباراً أو عرضاً. بينما لا يملك الحل، وإن كان يملك تصديق الآخر؛ لأنه لا توجد شخصية أخرى تمتلك الحقيقة المطلقة لتخبر الجماعة بعكس ما يروى.

وهنا توظف شهرزاد الراوى الغرى المشارك فى خدمة مجمل الليلة التى تحكى فيها، وبقيّة الليالى المترتبة عليها... بحيث يكون فى «الحكاية» الليلة أكثر من صوت تحدث كل منها بالترتيب ليكشف جانباً من أزمة الحكاية الجذر، ويفتح الباب لبقية الشخصيات للحديث، وبيان بقية الأسرار. لتكتمل الليلة تمهيداً لليالى التالية التى تهدف إلى إبعاد يوم تنفيذ حكم القتل فى شهرزاد أو بنات جنسها.

خامساً: تستعين الشخصية بثقافتها وثقافة مجتمعها عند الحديث والسرد لتجد صدق لدى الملتقى الذى يحمل طوال فترة السرد سؤالاً أو تعجباً أو استنكاراً لحال السارد الغرى أو الصوت المشارك مع الراوى الأساسى. وتحاول الشخصية الساردة أن يظهر حديثها رغم ما فيه من استخدامات سحرية لوسائل السمع والتحوير وانقلاب النعيم إلى جحيم حتى يتبدل السحر من جديد بالوسائل نفسها لإبطال السحر (العكس) والمعودة لحالة طبيعية إنسانية بصرف النظر عن الخسائر المادية التى تقع على الشخصية مثل زوال النعمة أو الملك أو السلطة أو الجمال والبهجة.

سادساً: تترايب حكايات شهرزاد ترايباً وأعياناً، وتتغير القضايا والمهموم لدى الشخصيات فى كل حكاية تلو الأخرى، لكنها تقول فى النهاية هذا هو حال الأيام - دائماً تسهر - وتسير - وبالتالى تحتفظ شهرزاد بنهاية سعيدة دائماً ينتصر فيها الخير والحق والجمال... وتعود فيها الحقوق لأصحابها، وتعود الشخصيات عن حرمانها بالحصول على ما فقدته ظلماً وتكافأ أحياناً بأفضل مما خسرت.

سابعاً: ظلت شهرزاد تحكى عن الزمان القديم من خلال عناصر سحرية موروثة مثل العفريت والجنى والقمقم

وفعل السحر والتحويل الذى يفقد للشخصية هويتها، فتتداخل العوامل وتفقد الشخصية حقيقتها وتعطل وظائفها، وتدخل فى تصنيف آخر غير تصنيفها. إذ تدخل فى عداد الحيوان (القرود، الحمار، الذئب... إلخ) أو فى عداد الجمادات (حجرًا أو خشبًا) أو يتحول إلى زواحف (حية - ثعبان - عقرب) ولاتنس التحول إلى فار وقط وديك وكنب، ويا... إلخ..

تتحول الكائنات والمخلوقات بفعل السحر فيما بينها داخل : الإنسان، الحيوان، النبات، الجمادات... وتحتفظ ببعض هويتها ووظائفها رغم حصول التغير المادى، والتحول من هيئة إلى هيئة، فيتكلم الحجر أو النبات أو الميوان. إذا كان أصله إنسانًا، لكنه يحمل قدرات وخصائص الهيئة أو النوع الذى سحر إليه.

نلاحظ : تشير الحكايات إلى موروثات الحل وفك السحر وإبطاله بمسحر معاكس عن طريق قوى وعناصر بسيطة. لكنها تملك قوة إعادة الصيغة مثل الماء والشعر وبعض عناصر الطبيعة مثل الورد والأشجار والنباتات أو الحصول على ماء ممدد، واعتقد أن الإيمان بقوة السحر وتحول الكائنات كان لخلق توازن - فى العقل الشعبى - مع ظهور طرفة كيميائية وفيزيائية فى العصر العباسى، منتج الحكاية. ويظهر أفكار كيميائية وفيزيائية عن تحويل التراب إلى ذهب، وتحويل الكائنات إلى كائنات أخرى.

وطبيعى أن يتدخل الخيال الشعبى هنا ليسقط أحلامه ومخاوفه وإحباطاته على مثل هذا النوع من التقدم العلمى، فيجمله رغبة بشرية ربما لا تتحقق، أو يتحقق بعضها بعد مئات السنين من الحكاية. ولهذا عندما فقد العقل العربى إطار تقدم العلم، وهجم عليه الأعداء، من كل جنس، كان البديل الوقوع فى دائرة السحر والتنجيم والقوى الخفية التى تقوى الإنسان ولا يقوى عليها العلم.

ومن ثم كان التغلب عليها بأدوات من جنسها. أو باستخدام سحر الكلمة وقدراتها السحرية على تسخير القوى الخفية، واستحضارها، وإرغامها على مفارقة الجسد أو المكان أو الوظيفة، وكانت الكلمات اليلسم الشافى. وعلى نذرت أسم الله الأعظم، وأسراره وهو الاسم الذى تردده الشخصيات الخيرة أو التى تقع فى

أزمة لتستعين به، على الحماية، ولايقدر عليه أحد، إلى ذلك الآيات المقدسة والأدعية فى صيغ إنشائية ومجازية، تجعلها مؤثرة على الأطراف جميعًا.

تأسعًا: تهدف الحكايات الغربية بكل تحولاتها إلى «العظة والعبرة» لذلك تكرر الشخصيات التى تحمل غرابة وعجائبية فى حالها، وحكاياتها جملة تبدأ بها لشد الانتباه وتعليق حكم السامع حتى تنتهى من الحكاية كلها دون تدخل أو سؤال. وهى عبارة «حكاية كتبت على ماق البصر لتكون عبرة لمن اعتبر» وهى تكرر لعبارة شهرزاد التى تبدأ بها حكاياتها «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد أن.....» لتعطى سردها أهمية الإبلاغ دون تحمل أية مسئولية (وناقل الكثر ليس بكافر)، ثم إنها تصف السامع الأساسى لديها. وهذا الحكى له ياته سعيد رشيد حتى لا يتهور أو يقلب لمالة حزن تفضى به إلى التهور، وقتل شهرزاد، إنها تكله.

عاشرًا: ولذلك لا ينأى شهرزاد على خبر مؤسف بل لابد أن تنتهى الحكاية (الليلة) دون أن تنغص عليه حياته ونومه اللذيذ فى حضنها كل ليلة... إنها تفتح له طاقات من الزمان والمكان والخبرة البشرية، وتشهد دنيازاد على ما تقول بل تحفز أختها وتشجعها على استكمال الحكاية الشعبية.

والسؤال هنا: هل كان شهرزاد مستوعبًا لما تحكيه شهرزاد أم أبخلته شهرزاد فى تفاصيل متداخلة لا تنتهى ليسبب عليه الربط فيستسلم للرواية دون هدف إلا الاستماع وعمرة الحكى والتركيز فى حكاية الليلة الواحدة، أو الربط بين ليالى متتالية فى حكاية لها فروعها وتنتظر النهاية؟

لذلك لاتضع شهرزاد نهاية واحدة. فهناك نهايات متعددة وعلى مستويات متعددة. تنهى واحدة فروعها منها، ويترك بقية من الحكاية الفرعية لليلة التالية، لينتظر شهرزاد ما تصنعه الاقدار. وفى سياق لا يمكنه فيه أن يضمن الحكاية أو النهاية.

وهى تعرض عليه مشاهد الملوك زال ملكهم، وسحر أبطال نفوذهم، وتلقاها زمان حولهم لأشخاص عاديين، لتخوفه من الغد. فيتأمل نفسه وملكه. وتستخدم شهرزاد هنا نفس

العناصر «الملك - الوزير - السيف - العسكر - العامة» في كل حكاية بل تعبر أحياناً عن لفظ الملك بالسلطان، مما يعكس لنا أن الحكاية كتبت في عصور مختلفة.

حادى عشر: تحترف الحكايات بسبب عناصر مثل السحر والعكس وتقلبات الإنسان والقدر، تحترف اللعب بالزمن، زمن السرد، وزمن سرد الشخصية، وزمن حدوث السرد، وزمن بداية الحكى ونهايته. لذلك تكثر الشغرة الزمانية ونسبية الزمن في علاقته بالمكان، وهذا ما يجعلنا نخبر في سياقات الحكايات عن مرور ثلاث سنوات وخمس وعشرين وأكثر من ذلك أو أقل في جملة واحدة، ولا تنس استخدام «الاستباق الزمني» والعبوة للوراء» والوقفه في كل حكاية، وهو ما اشرنا إليه في البداية.

كذلك نخطر بمستويات الزمان مع المكان عند دخول السرايب والقصور المسجورة التي تعزل عن زمن الناس في الحياة اليومية. كذلك نرى نسبية الزمن عند تحول الإنسان عبر السحر إلى مخلوقات أخرى لتحسب الزمان مثل حسابات البشر، كذلك يوقعنا السحر في الانتقال المفاجئ عبر الزمان والمكان دون حسابات منطقية. إنها مشاهد غرائبية وعجائبية تمتع السامع وتمظه وتعلمه من خبرات البشرية الكثير.

ثاني عشر: نلاحظ في القصة المتفرعة التي يشترك في أحداثها أكثر من شخصية، أننا في (حكاية الأصوات المتعددة) حيث تروى الشخصية من وجهة نظرها ما يحدث، وتروى الأخرى إما الحدث نفسه وإما بقية الأحداث لتكشف عن جوانب جديدة تستكمل الحكاية الأم للتولدة عنها.

لذلك حين تستكمل تقول شهرزاد وهي تشبه حكاية كذا» تمهيداً لليلة جديدة تبدأ في ليلة الغد، وكما أسلفنا تخدم كلها الهدف العام، وهو تهيتب الملك القاتل وإشراك السامع في القضية، إنها تسبب في الزمان والمكان بلا حواجز.

ثالث عشر: نجد في كل حزمة من الحكايات ابتداءً من الليلة العاشرة تحديداً المكان (بغداد - البصرة)، ثم نجد ابتداءً من الليلة العشرين حكاية الوزير نورالدين مع شمس الدين أخيه. ونجد المكان (مصر - القدس - حلب) تقول

شهرزاد في نهاية الليلة التاسعة عشرة: «ثم إنه قبض على العبد وأطاع به الخليفة فأمر أن تؤرخ هذه الحكاية وتجعل سيراً بين الناس فقال له جعفر: لا تعجب يا أمير المؤمنين من هذه القصة فما هي أعجب من حديث نورالدين مع أخيه شمس الدين فقال الخليفة: أية حكاية أعجب من هذه الحكاية.....» وهي عبارة تعنى اختيار الزمان والمكان، وتفسير بعض الحكايات برسوم عن الحكايات الأخرى، كما نلاحظ استخدام مصطلحات سردية متعددة بدلالات متوازنة كما في «حكاية - قصة - حديث - سيرة» مما يدل على تداول أغراض هذه الأجناس الأدبية لدى منشئ الف ليلة وليلة، ولدى الملقى في زمن الحكى الأول.

ثم نقرا ما قاله جعفر لأمير المؤمنين الذي بدأ بقول جعفر على لسان شهرزاد باستخدام الحكى بضمير «لهم» تأكيداً لفكرة «بلغنى» يقول:

«أعلم يا أمير المؤمنين أنه كان في مصر سلطان صاحب عدل وإحسان وله وزير عاقل خبير له علم في الأمور والتدبير، وكان شيخاً كبيراً وله ولدان.....».

وبذلك تنتقل المشاهد إلى مصر وماجاورها، بعدما كانت في بغداد وما جاورها، ونشير هنا إلى الصفات الحميدة التي وصف بها سلطان مصر، ولا يكون السلطان إلا بقرار من أمير المؤمنين بالطبع، وبداننا نرى أنفسنا في مجتمع التجار بعد أن رأينا سوق بغداد والبصرة في حكاية الحمال والبثان.

ومن هنا تسمير شهرزاد سيراً محسوساً بالتدريج الزماني ثم التدريج السياسي، حيث تأتي مصر بعد العراق في هذا الزمان، لكنها تضرب المثل وترتدى قناع السرد والحكى لتبلغ الملك المسعيد بأن هناك ملوكاً عادلين وعاقلين وخياراً.

فلماذا لا يتحول شهريار الملك ليكون من هؤلاء أو على الأقل مثل هارون الرشيد أو سلطان مصر العادل؟ والسؤال هل كل حكاية كبيرة تستغرق عشر حكايات أو ما يقرب من ذلك؟ ألا يدل ذلك على خطة فنية في البناء الضخم الذى يستغرق ألف ليلة وليلة، حيث لا يترك شيئاً من أمور الدنيا إلا ويحدث عنه ويخرج بالعظة والعبرة.

الاغتصاب والعنف خاصة في موضوع فض البكارة التي تشدد عليها الحكايات وتستخدم كل القوى الخفية وكل قوى التخفى لدى الشخصية حتى لاتمس بسوء.

لذلك تؤكد الحكايات على خطورة المرأة السوية الجميلة في البيئة الفاسدة، كما تحذر من خطورة الإغواء بالمال والسلطة أو طلبية الاحتياجات، وتشير بعض الحكايات إلى خطورة «المرأة المعرج» الخبيثة بالحياء، خبيثة النفس، لأنها تغوى المرأة السليمة أو السانحة، وتؤدي بها إلى الهلاك والخيانة، إنها علامات تحذير اجتماعية تصوغها شهرزاد، أو صوت الشخصية للمتحدثة أو الراوية داخل الحكاية.

وتتطرق ألف ليلة وليلة للجنس الشعبي الصريح بمجمعه الواضح الصريح الساخر، كما تتقوى حكايات كثيرة على مشاهد عرى للمرأة والرجل على السواء، وتمزج الحكايات في كثير من الأحيان بين الجنس الحلال والجنس الحرام وبين الطعام وشرب الخمر، إما لتخفيف وقعه إن كان حراماً، أو شجب اللذة التي تأتي برسم غير عادي.

ويصبح الجنس في هذه الحالات موازياً لكل العلاقات الاجتماعية، ويظهر هذا في المنايا بالتفصيل والتكرار تأكيداً على موقف ما بالرضا أو بالإدانة.

وعلى الناحية الأخرى تكثر الحكايات عن أصحاب العاهات الذين نتجت عاهاتهم بسبب ذنب اقترفوه أو بسبب عيب خلقي، أو بسبب مسهم حيوانات أو حشرة أو نبات أو جماد، ولكل له عظة وتخويف للمستمع الاساسي شهریار.

لذلك ترتبط الشخصية ذات العاهة أو السخ أو القشوة بمعتقد شعبي يربط بين الشخصية وروح مستقرة من ناحية وبين التعدى على المقدس والشريع والمحظور دينياً أو سياسياً أو اجتماعياً، وهي رسالة للمتعدى الأكبر شهریار، المتعدى على آثمن ما في المرأة بكارتها وآثمن ما في الإنسان روحه، التي هي ملك لخالفها سبحانه وتعالى، من هذا ترتبط فكرة إزهاق الروح بتحد المقدس وأرتكاب الخطيئة، فجعل القصص «من قتل يقاتل»، وأن النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص، (سورة المائدة: آية ٤٥)، وهذه هي العاهات الخلقية التي تحتفى بها ألف ليلة وليلة.

رابع عشر: يقوم الشعر بوظائف فاعلة في النص على رأسها «التلخيص» إذ تتحول الحكاية إلى بضعة أبيات لإبد للسارد العمد أن يعلم تأثير الشعر على المتلقى، إذ لا يخرج نوع أدبي أو كتابي في هذا الزمان من تضمين الشعر لبث روح الحكمة، وقداصة الكلمة في نفس السامع الذي يرى في الشاعر شخصية غير عادية قابلة للتصديق، وصياغة العبارة البسيطة بدلالات الحكمة والموعظة.

وتنتشر مع الشعر طبعاً آيات من القرآن الكريم، وجمال ذات إيقاع تساعد على الحفظ والاستدلال بها في المواقف المشابهة.

ولا ننسى أن كل ليلة وحكاية هي «مثل كنائي» و«قناع سردي» تخفى وراءه شهرزاد أو السارد في أي زمان.

(٤)

والجنس في ألف ليلة وليلة مستوون للمستويات، ففيه الحلال (بالزواج) أو بطرق فقهية اجتماعية ترتبط بوجود ملك اليمين من الجوارى والوصيفات، وفيه الحرام (المرتبط بالتسليط واللبو وتقضية أوقات الفراغ بالليل بالذات)، كما تشير ألف ليلة وليلة إلى تبخل قوى خارقة مثل الجنى والعفريت المسلم لمنع اغتصاب فتاة أو منع زواجها ممن لا تحبها، كما حدث مع ست الحسن والرجل الأحصب، والعفريت الذي حول الحرام إلى حلال وحفظ بكارتها حتى تزوجت ابن عمها الأمير الجميل.

كذلك ما حدث مع أنيس الجليس ومنعها من البيع في السوق حتى لا تصل إلى عدو حبيبها ليهربا في بغداد ويتزوجا تحت سمع ويهر هارون الرشيد.

وهذا يعني أن جو ألف ليلة وليلة الشعبي يرفض كل ما هو ضد رغبة المرأة، ويقف مع حبيبها ورضاهما حتى لو كانت العلاقة في غير الزواج، أو كانت للتسرى والتسليط كما حدث في حكاية الحمال والبنات الأربعة.

ويفسر هذا الموقف لصالح الراوى العمد المعتمد من الجماعة أعنى شهرزاد التي تقبل أية علاقة مع شهریار بشرط أن تشعر بالرضا والأمان، لذلك تخفيها بحكايات العفاريات التي تمنع زواج الجمال من القبيح أو تمنع

ولاية إلى بيئات مختلفة في صدارتها بيئة «البلاط الملكي» وما فيه من تفاصيل الخير والشر، وبيئة الصيادين والتجار والحكام، ثم السوقة.... وتدخل هذه البيئات في بعضها البعض عبر وسائل الاستخفاء للهروب أو التجسس أو العوبة للوطن، ولكن يأخذ الخليفة للمقام الاسمي من التيجيل والاحترام والوصف بالقوة والعدل حتى حين يستمع إلى حكايات السوقة بكل ما فيها أحياناً من رزالة إنسانية.

وقد تتحد بعض التواريخ في بعض الحكايات، لنعرف زمن الحكاية عن قصد الراوى الفرعى بعد أن تترك له شهرزاد العنان داخل الحكاية الإطار: ففي حكاية مزين بغداد نرى «الاسطراب» لانه كان أهم آلات ضبط الوقت واحترام الزمن آنذاك، ليفلت نظرنا إلى ارتباط «الزمن» بالقدر بالمسئولية.

إنها حكايات تذيب الدين والأخلاق والمعتقد الشعبي في بوتقة واحدة، تهدف إلى القصاص والعظة وتخويف من تعدى الحرمات، لإيقاف من لم يتعد الحرمات ليعرف جزاءه ونهايته، إنها مصائر الشخصيات يكتبها القدر من ناحية، وينفذها الإنسان من ناحية أخرى، بالصراحة أو بالتحايل.

ونلاحظ هنا أن تغاير مكان الحوادث (غير المصدر- بغداد - مصر - الصين - الشام -...) لم يغير من نوع الحكى؛ لأن الإنسان نفسه هو المتحرك بقضاياها.

وتركز الحكايات على سماحة الحاكم ونزوله لتقصى أحوال الرعية، ولهذا يتخفى هارون الرشيد صاحب أكبر حضور في ألف ليلة وليلة، وينزل لدار البنات الثلاثة، وينزل في حكاية أنيس الجليس.... إلخ.... كما تشير ألف ليلة

الهوامش :

- (١) اعتمد البحث على الليالي الخمسين الأولى، مؤكداً على أن الخلية الواحدة من ألف ليلة تظهر المثل، والتشابه، والتكرار البنوي والغربي، ولكن البحث أشار إلى ليال أخرى.
- (٢) سهير القسار، «ألف ليلة وليلة»، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٩٩.
- (٣) نفسه، ص ٢٩٩.
- (٤) فهدى مالحى ديجلاس، «جسد المرأة - كلمة للمرأة»، الخطاب والجنس في الكتابة العربية الإسلامية، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ص ١٥٣.
- (٥) سيلفيا بافل، «تواكب السرد في ألف ليلة وليلة»، فصول، مج ١٣، ع ١٤، ص ٤٨.
- (٦) فاريق خورشيد، «الليالي والحضارة الإسلامية»، فصول، مج ١٣، ع ١٤، ص ١٤.
- (٧) «التوراة سفر استين، أو هسبر، منقحة بنات اليهود من القتل، في أيام أحشوريوش».
- (٨) ميخائيل باخطين، «الشكال الزمان والمكان في الرواية»، ترجمة يوس حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٠.
- (٩) عبد الفتاح كيليطو، «الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر

العلاقة بين النص الشعبى والممارسات الاحتفالية

نموذج من مدينة سمند

سوزان السعيد يوسف

مقدمة

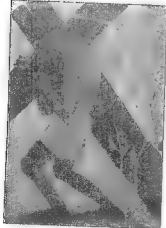
تحتفل كل الكنائس فى مصر بذكرى دخول السيدة العذراء إلى مصر فى شهر (كهيك) القبطى ويسمى هذا الشهر بالشهر المريمى حيث تتلى الصلوات اليومية والمدائح من أجل السيدة العذراء، ولكن تحتفل كل بلدة على حدة فى التاريخ الذى وصلت فيه العذراء مريم إلى البلدة وأيضاً فى ذكرى إقامة كنيسة باسم السيدة العذراء فى كل مكان وصلت إليه، وتتحول هذه الاحتفالات إلى مهرجانات شعبية ترتبط بتاريخ المدينة أو القرية، حيث يقد إليها المؤمنون من سائر أنحاء مصر ومن جميع أنحاء العالم فى الاحتفال السنوى، وتتميز كل قرية أو مدينة بخصوصية فى المقتنيات التى ترتبط بالسيدة العذراء أو فى الأماكن الأثرية التى أقامت بها العذراء وعاصرت هذا الحدث المهم الذى ذكر فى العهد الجديد.

أهمية مصر

«من مصر دعوت ابني» (متى ١٢: ٥)

تميزت مصر فى الكتاب المقدس (العهد القديم - العهد الجديد) وأيضاً فى القرآن الكريم، باستضافة عدد كبير من الأنبياء (إبراهيم، يوسف، يعقوب، موسى، السيدة مريم وعيسى) فمصر كانت هى الملاذ الذى لجأت إليه الأم والطفل.

وقد تركت هذه الرحلة أثراً عظيماً فى الفكر الإنسانى، وفى الثقافتين المسيحية والإسلامية فى مصر وفلسطين وأثيوبيا، وأنتجت مجموعة من الأعمال الأدبية الشعبية التى مزجت بين الحقيقة والخيال، كما عبر الفنان الشعبى عن هذه القصة فى



مجموعة من الأقنونات والأعمال الفنية والمنتجات المادية، ويعبر الإنسان البسيط عن أثر هذه الرحلة في نفسه عن طريق العقائد والممارسات الشعبية.

وقد ربطت هذه الروايات الشعبية بين مصر وفلسطين والحيشة، وتطورت الروايات في العصور المسيحية والإسلامية، وتغيرت جغرافية الدخول والخروج من مصر وتعرضت لتعديلات كثيرة، وأضيف إليها مواقع جديدة مع تطور الظروف الاقتصادية والسياسية عبر العصور، مما جعل من مصر أرضاً مقدسة أخرى مقابل فلسطين.

مصادر القصة

أولاً: إنجيل متى

تعتمد رواية الهروب إلى مصر، على ما جاء في سفر متى الإصحاح الأول والثاني، وقد ذكرت القصة كالآتي:

حلم يوسف النجار (١٨:١-٢٤)

كانت السيدة مريم حُطوية ليوسف النجار، وقبل أن يجتمعا وجدت حيلى من الروح القدس، وأراد يوسف ألا يشهر بها وأن يتركها سراً. فجاء له ملاك الرب في الحلم وأعلن له: **هو ذا العنزة تحبل وتلد ابناً ويدعون اسمه عمانوئيل الذى تفسيره الله معنا** فتزوج يوسف من السيدة مريم، ولكنه لم يعرفها حتى ولدت ابنها البكر ودعا اسمه يسوع.

نبؤة المجوس (١:٢-١٢)

عندما ولد يسوع في بيت لحم في أيام هيرويس الملك جاء مجوس من الشرق إلى اورشليم وسألوا أين هو المولود ملك اليهود، لأنهم رأوا نجمة في المشرق وجاؤوا ليسجدوا له. وعندما علم هيرويس اضطرب وجمع الكهنة وسألهم عن مكان ميلاد المسيح فقالوا له في بيت لحم، فدعا المجوس سراً وتحقق منهم زمان النجم الذى ظهر، وأمرهم بالذهاب إلى بيت لحم للبحث عن الصبى، ولكن المجوس بعد أن راوا الصبى وقدموا له الهدايا عادوا إلى بلادهم من طريق آخر.

حلم يوسف النجار (٢:١٣)

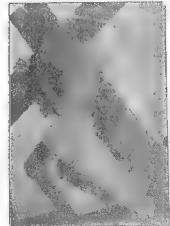
يظهر ملاك الرب ليوسف في الحلم ويأمره بأن يأخذ الصبى وأمه ويهرب إلى مصر، وأن يظل بها حتى يخبره بموعد عودتهما إلى فلسطين مرة أخرى؛ لأن هيرويس يريد أن يقتل الطفل.

الذهاب إلى مصر (١٤:٢-١٥)

قام وأخذ الصبى وأمه وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرويس لكى يتم ما قيل بالنبي القائل: **من مصر دعوت ابنى.**

حلم يوسف (١٩:٢-٢٣)

فلما مات هيرويس ظهر ملاك الرب في الحلم ليوسف وأمره بالعودة إلى فلسطين، فقام وأخذ الصبى وأمه وعاد إلى فلسطين، ولكنه لم يعد إلى القدس بل إلى الجليل حيث سكنوا في الناصرة؛ لأنه خاف من ابن هيرويس الذى تولى بعده حكم مدينة اورشليم، ولذلك يطلق على السيد المسيح **الناصرى** لأنه سكن مدينة الناصرة.



ثانياً : الرواية في سفر متى المزيف(*)

اختلفت الرواية في الترجمة السبعينية عن الرواية الأصلية في سفر متى وأضيفت إضافات جديدة إلى القصة، نتحدث عن الصعوبات التي واجهت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر في الإضافات التالية:

* الاستراحة أثناء الطريق في مغارة وملاقة التنانين.

* موكب الحيوانات المتوحشة.

* الوئام بين الحيوانات للمتوحشة والحيوانات الأليفة.

* الاستراحة الثانية ومعجزة النخلة والنبع.

* معجزة الطريق المختصر الذي دلهم عليه يسوع.

* دخول مدينة الأشمونيين، وسقوط الأصنام.

* إيمان حاكم مدينة الأشمونيين^(١).

ثالثاً : الرواية في القرآن الكريم

ذكرت القصة في القرآن الكريم بطريقة أخرى فقد امتدت القصة القرآنية ببعض الحوادث التي ذكرت في سورة آل عمران وفي سورة الأنبياء أهمها:

* ولادة مريم والمعجزات التي صاحبت ميلادها وحياتها.

* بشارة العذراء بميلاد السيد المسيح.

* معجزات النخلة.

* معجزات حديث الطفل في المهد.

رابعاً: الرواية في كتب التراث الإسلامي (القرن الثامن - القرن السابع عشر)

ذكرت الرواية في الكثير من كتب التراث الإسلامي، فقد ذكرها الفارسي ورواها على لسان رغبة بن النبي، كما ذكرها الثعالبي في كتابة قصص الأنبياء، وقد بالغت هذه الروايات في بعض الأحداث، وبعض المعجزات، وركزت على أحداث معينة من القصة، وأطالت بها، ورويت بين قصة مريم وميسى، وقصة ميلاد إبراهيم عليه السلام، وقصة هاجر مع ابنها إسماعيل، وبين قدوم العائلة المقدسة إلى مصر وميلاد الرسول، ودخول الإسلام مصر. وتبدلت الأسماء إلى أسماء عربية، فالاسم يحيى يحل محل الاسم يوحنا المعمدان، وتضاف بعض الشخصيات مثل المرأة المعجوزة أم يحيى، وتضاف المؤثرات الصوتية مثل صوت طائر الفلقع الذي يرشد قافلة تعبر الصحراء إلى مكان مريم^(٢).

خامساً: الرواية الشعبية

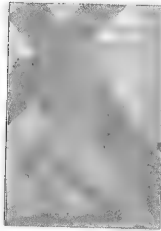
كان الفن المسيحي في بداية مراحله يستمد معظم موضوعاته من العهد القديم لأن قصص العهد القديم تقدم في صورة مسلسل كامل الأجزاء مترامى الأحداث. كما تفعل كتب التاريخ، فأصبحت مادة خصبة للتصوير، أو الحكى وكانت هناك موتيفات معينة تعتمد عليها الرواية الشعبية مثل:

(٥) الأسفار الزيفة في الأسفار التي

أضيفت إلى الترجمة السبعينية عند ترجمة العهد الجديد إلى اللغة اليونانية، ولم يعترف بها الشرع الكنسي ورفضتها الكنيسة الأثينية وحرمت الاطلاع عليها في القرن الرابع الميلادي، إلا أن هذه التحريمات لم تؤثر في كنائس الطبيعة الواحدة، خاصة بعد انقصال الكنيسة الشرقية عن الكنيسة الغربية في مجمع خلقدونية عام ٤٥١م، ونقلت هذه الأسفار إلى السريانية وإلى العربية وإلى الحبشية في الفترة ما بين القرن الرابع والتاسع الميلادي.

(١) يوسف فالتنسي: الهروب إلى مصر.

رحلة العائلة المقدسة. ترجمة د. هدى خزام، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص ٢١٧.



(٢) الثعالبي : قصص الأنبياء.

* قصة صراع يعقوب مع الملاك، وقد أعطيا رمزاً مسيحياً يعنى انتصار الإنسان على الشيطان.

* التضحية بإسحاق الذى أصبح رمزاً للسيد المسيح الذى وضع نفسه على الصليب.

* اليا فى الصحراء مقابل اجون فى الحديقة.

* دنياى والعبريين الثلاثة فى النار .

* حزقيال فى المركبة أو مركبتين ترمزان للعهد القديم والجديد.

* استير التى أصبحت رمزاً للعنراء مريم.

وخل مفهوم الخروج مرتبطاً فى الفكر المسيحى بالقصة التى تروى خروج موسى من مصر، حتى القرن الخامس الميلادى حيث تحولت موضوعات الرسم والحكايات الشعبية بالتدريج من قصص العهد القديم إلى قصص العهد الجديد، وفى القرن الثانى الميلادى نخلت إلى الثقافة المسيحية تأثيرات من المشنا^(*) ومن الثقافة اليونانية^(٢).

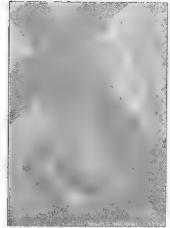
وفى القرن الخامس الميلادى تراجعت موضوعات العهد القديم وحل محلها موضوعات من الأناجيل، وكانت قصة هروب العائلة المقدسة إلى مصر من أهم تلك الموضوعات.

وازدهرت الرواية مع دخول الإسلام إلى مصر، وفى العصر العباسى تم نقل وترجمة الكثير من الآداب الشعبية من اللغات الهندية والفارسية والسريانية وقام الرهبان السريان بنور مهم فى هذه الترجمات، مما أثرى القصة وأمدّها بأحداث جديدة، وفى العصر الفاطمى تطورت القصة بشكل جديد واتسعت الرقعة التى مرت بها رحلة العائلة المقدسة فى مصر، بسبب فقد الفاطميين للسيطرة على القدس، وتحول طريق الحج من العريش عبر سيناء واستبدل بطريق النيل الذى يمر عبر قوص وأسوان.

وفى العصر الأيوبي تطورت القصة تطورات عظيمة بسبب الحروب الصليبية على مصر، فالرواية الشعبية جعلت من مصر أرضاً مقدسة أخرى مقابل القدس.

وتركز الرواية الشعبية على الزمن الذى أقامته العائلة المقدسة فى مصر وتجعله يتراوح بين أربع سنوات وسبع سنوات، فى حين أن التحقيق القبطى يجعل المدة سنة واحدة، والتحقيق الإسلامى يجعل المدة سنتان. كما تهتم الرواية الشعبية بالمدن التى أقامت بها العائلة المقدسة، وبعض الروايات تجعل الحشبة من الأماكن التى استقبلت العائلة المقدسة، وتجعل بحيرة تانا بالقرب من النيل الأزرق موقع إقامته به العائلة المقدسة^(٤).

وأمم المدن التى ذكرتها الرواية الشعبية هى: الأشمونين التى تحصنت بها الأصنام عند دخول السيد المسيح إليها، والفسطاط حيث أقامت العائلة المقدسة فى كنيسة أبو سرجة، ومدينة المطرية وبئر الماء الذى اغتسل فيه السيد المسيح، وعين شمس ونمو نبات البلسم^(٥)، والمنا حيث توجد كنيسة الكف التى تحمل أثر كف السيد المسيح، والبهنسا وتروى الحكايات عن بقاء السيد المسيح بها سبع سنوات، واللاهون التى تنافس البهنسا فى الروايات عن بقاء العائلة المقدسة بها.

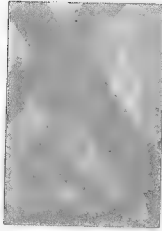


(*) المشنا : مجموعة من الشرائع اليهودية للروية على الألسنة، والأسم بمعنى كرر وأعاد، وقد جمعت فى عهد الصالحين عقيبا وظلت تروى بطرق مختلفة حتى القرن الخامس ق.م حتى قام هليل بمحاولة تنظيمها فى أيام ميروبوليس الذى ولد المسيح فى زمانه وتسمها إلى ستة أجزاء وتم تدوينها فى عهد يهوذا هناسى.

(3) Gabriel Sivan: *The Bible and Civilization*, Kitter publishing, 1973, p.334.

(١) لوسيت فالنسى: ص ٢١.

(**) البلسم: ويشتق من شجر البلسان ويبلغ طول الشجرة زراع أو أكثر وعطريا قشورتان العليا حمراء خفيفة والسفلى خضراء سمكية ويحشى بدهن بان تخدش ساقه فيمسح على العود. شواقي عبد القوي: التجارة بين مصر وإفريقيا فى عصر المماليك: المجلس الأعلى للثقافة: ٢٠٠٠: ص ١٠٥.



وعرفت جغرافية الهروب إلى مصر تعديلات أخرى في القرنين التاسع عشر والعشرين، واحتفظت المواقع القديمة بأهميتها ولكن مسار الرحلة تمدد إلى الشمال واكتسب مواقع جديدة في الدلتا وفي وادي النطرون، وتوغلت الرحلة في الجنوب إلى ما وراء أسسيوط وزاد عدد ملاجئ العائلة المقدسة في القاهرة على وجه الخصوص وتجلست الأماكن التي أقامت بها العائلة المقدسة في بنايات أثرية اعتبرت معاصرة لدخول العائلة المقدسة إلى مصر.

ويحدد هذا المسار كالآتي:

خرجت العائلة المقدسة من العريش متجهة إلى مدينة الغزا ثم إلى تل بسطة ثم بلبس ثم تعبر فرع نسيوط إلى بلدة شحا، وتمر بالعديد من المدن في محافظة الغربية، فتبقى بعض الوقت في مدينة سمند، وتمر بمدينة نقادوس، وفي كل الأماكن التي تمر بها العائلة المقدسة يبني كنائس باسم السيدة العذراء تكريماً لها، ثم تعبر فرع رشيد إلى وادي النطرون فقرية المطرية إحدى ضواحي القاهرة ثم حصن بابليون بمصر القديمة حيث مكث في الكهف الذي أقيم به كنيسة (برجيوس) أو (أبو سرجة) في القرن الرابع. ومن المعابد الحالية في الجنوب من مصر القديمة استقلوا قارباً إلى الصعيد وسروا بالبهنسا فجعل الطير المواجه لسماطوط، ثم بعيداً إلى الجنوب حتى الأشمونين ثم ديروط فالخويصة حتى تورز قام حيث أقيم أخيراً دير للسيدة العذراء وهو دير المحرق^(٥).

(٥) سمير فرسي: القديس مرقس، ص ١٨-١٩.

الاحتفال في سمند

سمند بلدة قديمة تقع في محافظة الغربية، ومركزاً من مراكزها تقع على الشط الغربي لفرع دمياط، كانت قديماً تسمى جدمنوتى أو جدمنوت أوسينين، وكان فراعنة الأسرة الثلاثين من سمند، وكلمة سمند بمعنى (موجدة الإله) لأن أهل سمند كانوا مهرة في صناعة التماثيل.

وهي مسقط رأس المؤرخ المصري مائيتون الذي نقل عنه الرومان تاريخ المصريين القدماء وكتب باللغة اليونانية تاريخ مصر، ولكن هذا التاريخ فقد ولم يبق منه إلا بعض أجزاء رواها من بعده المؤرخين^(٦).

(٦) على مبارك: الجزء ١٢، ص ١٢١-١٣٤.

وفي العهد الروماني انتشرت المسيحية في سمند انتشاراً عظيماً وبني بها كنيسة الشهيد جورججوس، وكان مرسوماً بداخلها عذابات القديس العظيم مارجرجس، وكان بها كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل، وكنيسة القديس مرقوريوس (أبو سيفين) وكنيسة أبو حرج وهي خاصة بالملاكين وكانت خارج المدينة.

وكان بها كنيسة باسم الرسل من ضمن العجائب التي كانت بمصر ومن البطارقة الذين ينتمون إلى هذه البلدة البابا يوحنا السمندى البطريرق الأرميني، والبابا الرابع والخمسون، والأسقف الأنبا مينا أسقف تمي الأميد، والأنبا مقار أسقف سمند، والأنبا بطرس أسقف أبو صير (كانت رسامته عام ٧٥٠م) والأنبا يؤنس السمندى الذي وضع السلم في قواعد اللغة القبطية في القرن الثالث عشر^(٧).

(٧) مطرانية اللحظة الكبرى: حياة ومعجزات القديس الشهيد أبانوب الأنهيدي، المحلة الكبرى، الجزء الأول، ص ١٢.

وفي صدر الإسلام كانت من البلاد التي يذهب إليها العرب في الزرع ولعاية خيولهم بها، وفي أثناء الحملة الفرنسية على مصر اختيرت مركزاً للمديرية بدلاً من المحلة الكبرى لوقوعها على النيل وحسن موقعها وسهولة الحركة العسكرية بها، وكان بها اثنا عشر ألفاً من المسلمين، وخمسائة من الأقباط، وعشرون من الأجانب^(٨).

(٨) على مبارك: الجزء ١٢.

كنيسة العذراء والشهيد أبانوب

تتبع أهمية كنيسة العذراء والشهيد أبانوب إلى ارتباط هذه الكنيسة بقصة هروب العائلة المقدسة إلى مصر، فقد استقرت العائلة المقدسة في مصر ثلاث سنوات ونصف، وكانت المحطة الرئيسية لهذه الرحلة العريش، ثم مدينة الفرما (تل بسطة) ثم عبرت فرع دمياط إلى بلدة سخا ثم استقرت في سمندو بعض الوقت.

بنيَت كنيسة السيدة العذراء والشهيد أبانوب مكان كنيسة قديمة كانت محاطة بسور دائري وبها ستة عشر عموداً من الرخام، وعندما دخلت العذراء مريم إلى سمندو أقامت في هذه الكنيسة، فكانت كل أسرة في سمندو تسرع لاستضافتها في منزلها لنول البركة، ولكن السيدة العذراء شكرتهم، ونظر السيد المسيح إليها باسماء، وقال لاه: سوف يكون بهذه البلدة (بيعة) أي كنيسة مباركة باسمك، يذكر فيها اسمينا إلى الأبد، فبُنيت كنيسة السيدة العذراء، ثم أطلق عليه كنيسة العذراء والشهيد أبانوب بعد نقل جسد القديس أبانوب داخل الكنيسة، وأقيمت كنيسة العذراء في المكان نفسه مكان الكنيسة القديمة ونقل إليها.

حامل الأيقونات القديم

وهو حامل أثرى عليه حيتين كبيرتين تحت الصليب، لكل منها جناحان يتجهان إلى الرقبة بمقدار شبر حتى إذا ما فرد الجناحان كان للحية شكل صليب، ولهما أربعة أرجل رمز الانجيل الأربعة.

وإمام حامل الأيقونات يعلق بيض النعام رمزاً لرعاية السيد المسيح لمحبيه؛ لأن النعامة تضع بيضها دائماً أمام أعينها.

الماجور المقدس

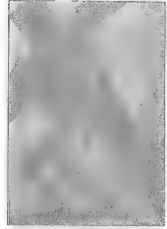
وهو ماجور كبير من الحجر الجرانيت، يقال إن السيدة العذراء عجنَت به أثناء إقامتها في الكنيسة، وهذا الماجور يوضع به ماء مصلى عليه، وتحدث ببركته معجزات كثيرة، فيعتقد أن الماء الذي يوضع في هذا الماجور يتحول إلى زيت، ولذلك يتبارك به زوار الكنيسة في الاحتفالات؛ لأن هذا الماجور يحفظ في دولاب زجاجي يوضع فوق مبنى حجري في حوش الكنيسة، ولا يفتح إلا في مناسبة الاحتفال، خاصة الاحتفال بدخول العائلة المقدسة إلى مصر، في الرابع والعشرين من شهر بشنس، الذي يوافق أول يوليو في كثير من الأحيان.

البئر المقدسة

يوجد داخل الكنيسة البئر المقدسة، وهي البئر التي كانت تشرب منه العائلة المقدسة، ويعتقد أن هذا الماء هو الماء الذي كانت تشرب منه العائلة المقدسة، ويعتقد أن له قدرة إعجازية في شفاء الأمراض الخطيرة، وتروى آلاف القصص عن حالات شفاء من الفضل الكلى، الشلل بعد الشرب أو غسيل الأرجل في ماء هذه البئر.

أجساد الشهداء

يوجد داخل الكنيسة أربع أنابيب في كل أنبوبة عدد من أجساد الشهداء.



الأنبوية الأولى

* يوجد بها جسد القديس أبانوب النهيسى، الذى تحتفل به الكنيسة فى اليوم الرابع والعشرين من شهر أفيث الذى يوافق ٢١ يوليوس.

ويوجد جزء من جسد القديس بكنيسة أبو سيفين فى زفتى، والقديس أبانوب ولد فى قرية بالقرب من ملخا هى قرية نهيسة وبدن بها أيضاً، ثم نقل جسده إلى سمند ووضعه فى كنيسة ميخائيل جورج، وظل بها حتى عام ١١٦٦م حتى نقله الأنبا يوانس اسقف سمند إلى كنيسة العذراء.

الأنبوية الثانية

* جسد القديس موسى الأسود والقديس موسى الأبيض، وتحتفل بهما الكنيسة فى ٢٤ بؤونة.

* جسد القديس بطرس خاتم الشهداء، وتحتفل به للكنيسة فى ١٩ هاتور.

* جسد القديس مار جرجس الرومانى، وتحتفل به الكنيسة فى ٢٣ برمودة.

* جسد القديس مار جرجس الملاحم، وتحتفل به الكنيسة فى ١٩ بؤونة.

الأنبوية الثالثة والرابعة

يوجد بها عظام ثمانية آلاف شهيد استشهدوا فى عصر دقلديانوس، ومن بينهم ألف شهيد استشهدوا فى يوم التاسع من شهر برمهاث يوم استشهد القديس أبانوب.

كرسى للمشلولين

وهذا الكرسى أهداه أحد المرضى إلى الكنيسة بعد أن تم شفاؤه ببركة السيدة العذراء والشهيد أبانوب.

يحفل الاحتفال بالسيدة العذراء أهمية عظيمة فى الفكر المصرى، ويذكر الأقباط السيدة العذراء فى القداسات اليومية، ويطلقون على شهر كيهك الشهر المريعى، ويرتل لها فى هذا الشهر فى الصلوات وتردد الميامير والتسابيح فى الصلوات للسيدة العذراء.

ومن أهم الاحتفالات الشعبية التى تقام للسيدة العذراء الاحتفال فى دركة على بعد عشرة كيلو مترات من أسبوط، وهو من المواقع التى مرت بها العائلة المقدسة فى طريق عودتها إلى فلسطين حيث سكنت السيدة العذراء فى كنيسة المفارة.

كما يقام احتفال للعذراء فى كنيسة الزيتون ويسود الاعتقاد أن العذراء تظهر على قبة الكنيسة فى ملابس زرقاء، كما حدث عام ١٩٦٨ وفى كنيسة القنيسة دميانة فى شبرا عام ١٩٨٧.

ويحتفل فى المطرية حيث توجد بئر اليلسم التى يعتقد المصريون أن مريم العذراء غسلت به ثياب السيد المسيح، ولذلك يذهب إليه المصريون للتبارك بوائه خاصة فى عيد الشعانين^(٩).

(٩) القرويزى: الجزء الثانى، ص ٤٨٧.

تحتفل كنيسة سمند بذكرى دخول العائلة المقدسة إلى مصر فى الرابع والعشرين من شهر يثنس الذى يوافق أول يوليوس، وتحتفل أيضاً فى ذكرى نقل جسد

القديس إبانوب في ٢١-٣١ يوليو، وفي هذه المناسبة يأتي الناس إلى الكنيسة من سائر أنحاء مصر (من الصعيد - الدقهلية - الإسكندرية - المنوفية) ومن سائر البلاد خارج مصر ويبيتون في حوش الكنيسة بجوار بئر الماء، وهم يعتقدون أن القديس إبانوب يظهر في هذه المناسبة داخل الكنيسة في شكل طبيب لمدة نصف ساعة، ويقوم بمعجزات شفاء، أو يظهر في شكل طفل فقير شحاذ حافي القدمين، وأحياناً يظهر للزوار في الحلم أثناء نومهم في حوش الكنيسة.

ويحرص الزوار على أخذ زيت من الكنيسة يستخدمونه في العلاج بشفاعة العذراء مريم والقديس إبانوب، ويؤمنون أن هذا الزيت يشفي من الأمراض الخطيرة.

وتبدأ مراسم الاحتفال بوضع الحنوط على أيقونة السيدة العذراء وجسد القديس وإشعال الشموع حول مقصورة القديسة العذراء، ويتم زفة الأيقونة الخاصة بالقديسة في الكنيسة وفي حوش الكنيسة، وفي أثناء ذلك يرددون التراتيل:

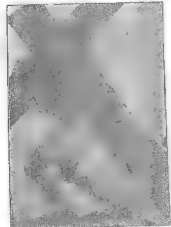
(إذا ربح الإنسان العالم كله وخسر نفسه،
فما هي هذه الحياة الباطلة،
القديسة السيدة العذراء والسيد إبانوب البتول،
اعترف بالمسيح أمام مخالفي الناموس،
بذل نفسه للموت وجسده للنار،
وقبل عذابات عظيمة من أجل الله الحي،
ورفض عبادة الأصنام،
نال لكليل الشهادة السماوي من الملك المسيح،
وعد من الشهداء في كورة الأحياء،
السلام لك أيها الشهيد الذي سفكت دمك على اسم المسيح الذي أحبه نفسك،
اطلب من الرب عنا أيها الشهيد المجاهد القديس،
السيد إبانوب العظيم الحبيب ليغفر لنا خطايانا).

خاتمة

أولاً: أن التقاليد الشفهية لم تثبت أبداً وأن الراوى لم ينقلها كما هي من بلد إلى آخر، بل اختلف باختلاف الأداء، والاعتقاد أنه عند تدوين التقاليد تثبت النصوص ولا تخضع بعد ذلك إلا لتعديلات محدودة ولذلك اقترنت الوثيقة الخطية بنوع من التقديس للتقاليد. ولكن يجب العدول عن هذه النظريات، ففي الواقع عندما يبقى المكتوب مخطوطاً ويبقى المخطوط نادراً، فإنه يبقى عرضة للتعديل الذي يمليه الإطار المؤسسي والتاريخي والعقائدي المصاحب لنسخ النصوص. وإن صبح أن الكتابة تثبت ما ينتجه العرض الشفاهي وأن الإبداع الشفاهي يتميز بعدم الثبات، فإن النسخ المكتوبة أيضاً تقبل التغيير أثناء الطباعة والتعديلات التي طرأت على النصوص المخطوطة، وبذلك يمكن الاستدلال إلى أي حقة تنتمي العناصر المختلفة المكتوبة لنص ما.

ثانياً: ساعدت ظروف عدة على تطوير النصوص حول قصة العائلة المقدسة في مصر، منها:

- ترجمة نص الكتاب المقدس إلى اللغة اليونانية والسريانية والعربية والحشية.
- عهد الاضطهاد المسيحي في زمن الرومان.



- الترجمة من العلوم الأخرى والأدب الفارسي واليوناني ومن الترجمات السريانية خاصة في زمن الدولة العباسية.

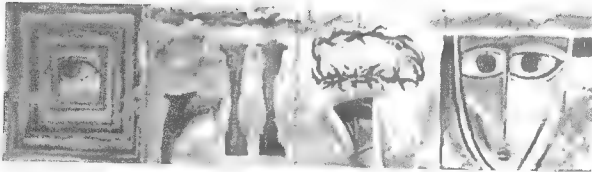
- في العصر الفاطمي فقدت مصر سيطرتها على الشام ولم يعد الطريق التقليدي إلى الحج يمر بسيناء، واستبدل بطريق النيل الذي يمر عبر قوص وأسوان، وأصبح هذا الطريق الثانوي هو الطريق الرئيسي، وبقي على هذا الحال حتى بعد استعادة صلاح الدين سيطرته على فلسطين، ظلت منطقة شمال سيناء منطقة نفوذ أجنبي حتى سقوط اورشليم عام ١١٨٧، ولكن طريق سيناء لم يعد مهماً وأمثاً حتى في زمن حكم المماليك في القرن الثاني عشر. وكان الحجاج المسيحيون يسلكون نفس طريق الحجاج المسلمين عبر وادي النيل.

إعادة هيكله للمراكز الإقليمية المصنفة على امتداد النيل من الشمال إلى الجنوب، والرغبة في خلق مراكز قوية بجوار العاصمة منذ عصر الفاطميين وحتى عصر المماليك من القرن الحادي عشر حتى القرن الرابع عشر.

ثالثاً: في زمن الحروب الصليبية على مصر زاد الاهتمام بالمواقع التي مرت بها العائلة المقدسة بمصر لكي تصبح مصر في مواجهة الغرب المسيحي، فبدأت الروايات الشعبية في تضخيم ذكريات العائلة المقدسة في مصر، وازدادت النصوص المتعلقة بالآثار المادية وترسيخ المعتقدات التي تستند إليها.

رابعاً: تحتل كنيسة سمند مكانة مهمة في المعتقدات المسيحية بسبب مكانة بلدة سمندو فقد كانت مقراً للمطرانية منذ دخول المسيحية مصر. ويسبب موقعها على نهر النيل.

تحتوي كنيسة سمندو على عدد من الآثار ذات القيمة الاعتقادية العظيمة مثل المجاور الذي عجنّت به السيدة العذراء، وأجساد الشهداء، وبئر الماء، كما أن الكنيسة تجمع بين السيدة العذراء والقديس أبانوب الذي يأتي لزيارته المسيحيون من سوريا ولبنان ومن إنجلترا ومن الولايات المتحدة لشهرته في العلاج من الأمراض الخطيرة.





مغاصات اللؤلؤ في الخليج

من خلال

مدونات الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين

نواف عبد العزيز الجحمة(*)

(*) استاذ مساعد بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت.

(١) عُرف من منطقة الخليج - والتي كانت تعرف باسماء متعددة خلال المصنوع التاريخية المخطف - أنها موطن اللؤلؤ. وقد عرف الخليج باسماء متعددة أطلقها عليه المؤرخون منها : البحر الكبير ، والبحر الأصغر ، وبحر شرق الشمس ، وبحر الكدابيين ، والبحر المالح ، وخليج فارس ، وخليج البصرة ، وخليج القطيف ، والخليج العربي، أما المنطقة فقد كانت تسمى أرض البحر. ابن منظور ، لسان العرب، دار المعارف ، القاهرة.



يُدرج موضوع مغاصات اللؤلؤ في الخليج^(١) خلال الفترة التي دون فيها الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين في تاريخ العصر الوسيط في إطار السياق التجاري العام للخليج العربي، ويمكن تحديد بعض الجوانب المتكئة في هذا الإطار انطلاقاً من التراث التالي:

من حيث الموقع، فقد اتفق معظمهم على أن منطقة الخليج تعتبر من أهم المناطق الدولية التي يستخرج منها اللؤلؤ، وأن أجود أنواعه موجود بها، وأن شهرة المنطقة بإنتاجه كانت قديمة.

من جهة ثانية - أن مغاصات اللؤلؤ وتجارتها هو المهنة الرئيسية للسكان الخليجيين ، والمصدر الأول للدخل في هذه البلاد التي زاروها، فقد وُجد اهتماماً خاصاً من أولئك الجغرافيين والرحالين ، فلم يكتفوا بالحديث عنه كمصدر اقتصادي مهم للدولة ، ومصدر عمل للسكان ، بل وصفوا كيفية استخراجه ، والأماكن التي يوجد بها ، وتجارتها ، ومواسمه ، وأدوات العمل ، والأشخاص الذين يعملون فيه .

وإذ نستحضر هذه الانطباعات والأفكار والمعلومات من خلال نصوبها، يجري التشديد هنا - وكهدف منهجي - على أن قراءة الجغرافيين والرحالين لمغاصات اللؤلؤ في الخليج، تتيح وعياً للتاريخ الاقتصادي والاجتماعي في تلك المدة التاريخية .

وهذا يعني أن للمعلومات الجغرافية والرحلية سيولتها ومساكنها العالمية التي لا تحدها أعراف ولا جغرافيا سياسية ولا سياسات دول .

وبطبيعة الحال . فإن هذه الوضعية تفرض علينا أن نطرح تساؤلات عدة حول الموضوع:

ما حقيقة المعلومات الجغرافية والصور الرحلية التي رسمها الجغرافيون والرحالون الذين زاروا الخليج ؟ وما مدى صحتها وواقعيتها ؟ وبماذا أفرد الرحالة اعتماداً زائداً لمفاسات اللؤلؤ في الخليج ؟ وهل اتفق الجغرافيون المشارقة والمغاربة على أهمية مفاسات اللؤلؤ في الخليج على المستويين الإقليمي والدولي ؟ وما الدور البارز الذي لعبته فئة اجتماعية نشطة كلفة الغواصين من الناحية الاقتصادية ؟

تلك تساؤلات سنحاول أن نفتح النقاش في شأتها من خلال محاور هذا البحث مبغين تبين وجوه القوة والضعف في عناصرها ومتحريين حدود الصدق والخطأ في مضامينها .



أولاً : وصف مفاسات اللؤلؤ في الخليج

في محاولتنا هذه لبيان أن منطقة الخليج هي المكان الذي عرف بإنتاج اللؤلؤ والتجارة فيه منذ القدم^(١)، يتعرض لكتابات الرحالة والجغرافيون المغاربة في الفترة التاريخية الوسيطة ، وهي فترة شهدت ازدهاراً لهذه المهنة في المنطقة وأصبح اللؤلؤ خلالها السلعة الأولى التي تشكل المصدر الرئيسي لوارد المدن التي تقع على الخليج . نجد أن معظم الرحالة من المغاربة لم تحفل مدوناتهم بالكثير عن مفاسات اللؤلؤ في الخليج - عدا القليل منهم - بالرغم من اختلاف الأزمنة والمراكز التجارية في الشمال الشرقي للخليج (سيراو وقيس نموذجاً) ، بواقع أنه ليس كل من كتب عن مشاهداته في مدونة للمفاسات قد وصل إلى الخليج لكنها تعد من النصوص الثمينة وخصوصاً فيما يتعلق بمفاسات اللؤلؤ وطرق الغوص ونظامه . فعلى الرغم من أن الجغرافي أبي عبيد البكري (٨٨٧هـ / ١٠٤٤م)^(٢) لم يرحل عن الأندلس وكان اعتماده على ما تهيأ له من

(٢) قد ورد باللوحة رقم ٨٥ وهي من «أدوة ومؤرخة ١٧٩٤ ق.م» وهي بشأن قروض من شبكات من الفضة لشراء عيون السمك (اللؤلؤ) ويضائع أخرى إلى يلمون وتؤكد الألوحة : أن اللؤلؤ أو «عين السمكة» من منتجات البحر في يلمون في ذلك التاريخ ، وكانت «عين السمكة» اسماً تجارياً ذا شهرة في القديم وحتى اليوم مجلة «الثقافة البحرينية» ، العدد الثاني ، ص١٤٥-١٤٤.

(٣) هو عبد الله بن عبد العزيز القرطبي ، أكبر جغرافي عرفته الأندلس ، له تأليف كثيرة في الأدب والجغرافية ، أشهرها «الآلاتي في شرح الإجمالي» ، وكتاب «المسالك والممالك» وكتاب «معجم ما استعجم» وكتبه على حروف الهجاء حسب ترتيب المغاربة ، وقد نشره مصطفى السقا ، ١٩٤٥ . كراتشكولسكي ، تاريخ الأدب الجغرافي ، ترجمة صلاح ماض ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٢٧٤ .

(٤) الشريف الإدريسي ، كتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» ، عالم الكتب ، ط١ ، بيروت ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م ، ج ١ ، ص ٦٥ - كراتشكولسكي ، «تاريخ الأدب الجغرافي» ، ص ٢٨٠ . محمد النولي ، الشريف الإدريسي ، مجلة دعوة الحق ، السنة الخامسة ، العدد الثامن ، ص٧٤-٨٥ .

المصادر الشرقية في الفرائز الأندلسية ، إلا أن كتابته عن المفاسات وطرق الغوص كانت قريبة جداً من الجغرافيين والرحالة الذين تجولوا في الخليج . أما الجغرافي الشريف الإدريسي (٩٦٤هـ / ١١٦٩م) فقد صرح في مستهل كتابه (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) أنه استفاد من مؤلفات سابقيه . إذ يقول في ذلك: «لما اتسعت أعمال مملكتي (رجار الثاني) وتزايدت همم أهل دولتي ولطاعته البلاد الرومية ودخل أهلها تحت طاعته وسلطانه أحب أن يعرف كيفيات بلاده حقيقة ويطبقها يقيناً وخبرة ويعلم حدودها ومسالكها بركاً وبحراً هي وما يخصها من البحار والخلجان الكائنة بها مع معرفة غيرها من البلاد والأقطار في الأقاليم السبعة التي اتفق عليها المتكلمون واثبتتها في الصفات النافلة والمؤلفة وما لكل إقليم منها من قسم بلاد يحتوى عليه ويعد منه بطب ما في الكتب المؤلفة في هذا الفن من علم ذلك كله مثل كتاب العجائب للمسعودي ، وكتاب أبي نصر الجيهاني ، وكتاب أبي القاسم عبيد الله خرداذبة ، وكتاب أحمد بن عمر العذري ، وكتاب أبي القاسم محمد الحوافي البغدادي ، وكتاب خاتناخ بن خاقان الكيماكي ، وكتاب موسى بن قاسم القردي ، وكتاب أحمد بن يعقوب المعروف بالمعقوبي ، وكتاب إسحاق بن الحسن النجم ، وكتاب قدامة البصري ، وكتاب بطليموس الأثلاوي ، وكتاب أرسطو الأناطكي»^(٤).

ولم يكتف الإدريسي للقيام بعمله هذا أحسن قيام على المكتوب ، بل كان عليه أيضا أن يستفيد من أخبار الرحالة والتجار والحجاج في السفن التي كانت ترسو بموانئ صقلية إلى جانب ما استطاع الحصول عليه من بيانات عن البلاد التي لم يزرها وذلك بفضل رعاية الملك رجار الثاني^(٩)، وهذا يعني أن تقارير المبعوثين من الرحالة والمصورين دقيقاً للغاية في كل ما ارتبط بالمفاصل والغوص على اللؤلؤ في منطقة الخليج ، فضلاً عن اعتماده على مؤلفات الجغرافيين الذين سبقوه ، وكذا اعتماداً على ملاحظاته الشخصية وخبراته كرحالة وجغرافي وخرائط بالنسبة للبلدان والأقاليم التي زارها^(١٠).

من جانب آخر: هناك رحالة أسهبوا في وصف المفاصل وطرق الغوص في الخليج بصورة جلية من أمثال بنيامين التيطلي الأندلسي (٥٦١هـ / ١١٦٣م)^(١١) وابن بطوطة المغربي (٧٢٥هـ / ١٣٢٥م)^(١٢) وإن كانت الفترة بينهما بنحو (مائة وستين عاماً تقريباً) ، إلا أن تصوراتهما كانت في غاية النقة والأهمية .

فالرحالين اعتمدوا في كتاباتهم على المعاينة أحياناً ، وعن طريق الرواية أحياناً أخرى كما اقتبسوا فقرات بل أحياناً صفحات من رحلات سابقة ، احتفظت المصادر بأسماء أصحابها وأحياناً بمقتطفات عنها . وهذه الرحلات بمختلف مشاربها لا تقل أهمية فهي تزرخ بمادة متنوعة عن العديد من الأماكن والمسالك المؤدية إليها ، وتحدث عن الفئات المجتمعية وعاداتها .

* جغرافية الواضع

أقدم ما نجد من نصوص الجغرافيا الأندلسية حول مفاصل الخليج يرجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م) ومنها كتاب " المسالك والممالك " لأبي عبيد البكري . فقد جرى مجرى أهل عصره من أولئك الجغرافيين المشارقة ، فقد عني بوصف موارد جزيرة العرب وبعدها . وقد جاء ذكر مفاصل اللؤلؤ كاحد أهم تلك المنتجات . يقول : «مفاصل اللؤلؤ في بلاد خازك»^(٩)، وقطر وسمان^(١٠) وسرنديب^(١١) وغيرها من هذه البحار خاصة ، وغيرها من البحار لا لؤلؤ فيها...^(١٢).

أما النص الثاني فنذكره البكري في معرض ذكره للطريق من عمان إلى اليمن . قال : «من عمان إلى مسقط على الساحل ، ثم منه إلى سقطرى»^(١٣) ثم من هذه الجزيرة إلى موضع يقال له (محبث) به مفاصل اللؤلؤ...^(١٤).

وفي أوائل القرن السادس الهجري (١٢م)، وصف الشريف الإدريسي مفاصل اللؤلؤ في كتابه ندوة المشتاق في اختراق الآفاق، فاضاف إلى ما نقله البكري أشياء جديدة اشرف بها فقال: «وفي هذا البحر الفارسي جميع مفاصل اللؤلؤ ، وامكنته ، ثم إن امكنته نحو من ثلثمائة مكان ، مقصورة كلها ، مشهورة بالفوس . ومفاصل بحر فارس أكثر نفعاً وامكن جودةً للطلب من سائر البحور الهندية واليمنية»^(١٥) ثم يحدد المواقع: «صور»^(١٦) وقلها^(١٧) وصنها على ضفة البحر للملح ، وهما منديتان صغيرتان لکنهما عامرتان ، وشربيهما من الأبار . ويصاد بهاتين المدينتين اللؤلؤ قليلاً. وإن الحجمة^(١٨) هو جبل عال على ضفة البحر ، ويومر في شرقي غب الحشيش . وفي رأس الحجمة مفاصل اللؤلؤ .

(٥) انظر إلى : نص الصفي أبو عبد السيد عبد العزيز سالم ، «التاريخ والمؤرخون العرب» ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨١م ص ٢٠٨-٢٠٩ ، الشريف الإدريسي ، المصنوع السابق ، ج ١ ، ص ٦٠.

(٦) يقرر عبد الرحمن حميدة أن خبرة الإدريسي الجغرافي ورحالة أكثر ما ظهرت بوضوح في أوصافه للمناطق الغربية من العالم المعروف في عصره . انظر إلى : عبد الرحمن حميدة ، اعلام الجغرافيين العرب ، دار الفكر ، الطبعة ٢ ، دمشق ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م ص ٣٩٩ .

(٧) التيطلي ، بنيامين ، رحلة ابن بونة إلى بلاد الشرق الإسلامي ، ترجمها وعلق على حواشيه عزرا حداد ، ط١ ، بيروت ، دار ابن زيدون ، ١٩٩٦م ، ص ١٧.

(٨) ابن بطوطة ، محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي ، تحفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، ج ١ ، ٢ ، تحقيق عبد الهادي التازي ، الرباط ، الأكاديمية المغربية ، ١٩٩٧م .

(٩) خاركة : من مراكز الفوس الشهيرة ومن الجزء المعروفة لدى العرب قديماً وهذا اسمها وسُميها (خازي) بالياء بدلاً من الكاف .

(١٠) عمان : اسم كورة عربية على ساحل بر اليمن والبعد من شرقي بحر ريقول ابن ماسويه : «وقد يقع في العماني صند يقال له خيركوش وهو صند طويل ، وإذا وقعت فيه الحبة كانت كبيرة نقيصة» ابن ماسويه ، الجواهر وصفاتها ، ص ٢٥ ، ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، ج ٤ ، ص ١٥٠ .

(١١) تعدد سواحل جزيرة سرنديب (سريلانكا) من المفاصل المهمة قديماً وحديثاً ، قال ابن الأثير : إن سرنديب جزائر كثيرة ، وفي هذه الجزائر مدن كثيرة .. وبهذه الجزائر مفاصل الدر . انظر الأثير ، تحفة العجايب ، ق ٨٩ . وأشار الإدريسي إلى أن سواحلهما جميعاً بها مفاصل اللؤلؤ الجيد النفيس الثمين ؛ الشريف الإدريسي ، نزهة المشتاق ، ج ١ ، ص ٢٤٩ .

(١٢) البكري ، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز (٤١٠-٤٩٠هـ) ، مخطوط لا له لى ، استنبطه ، وقسم ٢١٤٤ ، ص ٢٤ .

(١٧) أهم مفاصات هذا البحر تقع بالقرب من جزيرتي سقطرة وبالميرة ويقرب من عدن ، واقع المدينة قريباً من ساحل عسمان. أما سقطرة فهي إلى الجنوب الغربي منها في دغل البحر. ويذكر ما أورده ابن ماجه في كتابه الفوائد من أناس ما كتب عن تاريخ جزيرة سقطرة إلى أن ملكها البهرة ، ص ٣٠٢-٣٠٧. عبد الله الخليل ، اللؤلؤ ، ص ١٤١.

(١٨) البركى، الممالك والممالك، مخطوط لا له لى ، ق. ٦.

(١٩) نقلاً زيادة ، الساحل الشرقي للجزيرة العربية في القرن الرابع الهجري (١٠٠٠ م) ملاحظات جغرافية واقتصادية ، بعد من مقدمة إلى مؤلفه دراسات شرق الجزيرة العربية ، ج ١ ، ص ٣٦٥.

(٢٠) صور : ميناء يقع في نهاية جنوب عسان .. نور الدين السائلي ، تحفة الاعيان بسيرة أهل عسمان ، ج ١ ، ط ٥ ، ١٣٩٤/١٣٩٤ م ، ص ٣٦٠.

(٢١) خلق ساركو بولو قائل : إن هذه اللينة تغرق على ميناء جيد جداً تصله من الهند طائفة من البضائع تباع فيه . كانت للها في فترة من الزمن ثمانية آلاف درهم . وحلة ابن بطوطة ، ج ٢ ، ص ١٣٦ ، ماضى ١٠٧٠١٠٦ ، ويذكر بأنس ثلثات وأنها مدينة على ساحل البحر ترفأ إليها أكثر سفن الهند وقال إنها لأصاحب هزم . معجم البلدان ، ٤ ، ٧٧٨.

(٢٢) والتصويب من المؤلفات في أصل علم البحر لابن ماجه ص ٣٦٥ ، ويذكر أن رأس الحد يسمى رأس الجمجمة.

(٢٣) نقلاً زيادة ، الساحل الشرقي للجزيرة العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨.

(٢٤) أو أوال الجزيرة الكبرى للبحرين ففيها يجمع تجار اللؤلؤ ويها وحولها عين المياه العذبة التي ترتد من سفن القمص خلال موسم الفوص الطويل.

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٢٦٦. المصنف محمد سليمان ، اللؤلؤ في الخليج تاريخ نيرة وثقافة ، النبعة ، ١٩٨٨ م ، ص ٨٩.

(٢٦) البحرين مركز مالي عالمي - مؤسسة نقد البحرين - عبد الله خليفة الشمعان ، لؤلؤ البحرين - إشكاليه وأنواعه وطرق تقييمه ، مركز البحرين للدراسات والبحوث ، ص ١٠٠. كرم الصريخ ومصالح المني ، من تراث البحرين الشعبي ، ص ٨٢ .

«وتري دما - وهي بالقرب من صحار - فإنها تكون في الصيف كالمدينة العامرة، لأن بها مفاص اللؤلؤ الجيد جداً ، وهي مشهورة بجيد اللؤلؤ المستخرج منها» (١٧).

ويضيف الإدريسي ملاحظات أخرى فيتحدث عن جزيرة (أوال) (٢٠) محدداً موضعها بأنها على مسيرة خمس مراحل من بر فارس ، وأربع مراحل من بر العرب، طولها ستة أميال وكذا عرضها ، وأن حاضرتها هي البحرين - وهي - كما يصفها - مدينة عامرة يسكنها غاصة اللؤلؤ ويصل إليها تجار اللؤلؤ من جميع أنحاء الأرض ، ومعهم الأموال ، ويقيمون بها شهوراً طويلة حتى يكون وقت الفوص (٢١).

ما ذكره الإدريسي يؤكد على تاريخانية شهرة لؤلؤ البحرين منذ قديم الزمان ، وأشار إليه في سجلات الأشوريين قبل ٢٠٠٠ ق-م بعبارة (عين الاسماك) الدلونية ، كما اشتهرت تايولوس وهو اسم قديم عرفت به البحرين بكميات اللؤلؤ الهائلة في قاع بحارها ، واستطاعت البحرين أن يكون لها تأثير كبير على تجارة اللؤلؤ في جميع أنحاء الخليج ، وحتى فترة أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (٢٢) هذا ويمتاز لؤلؤ البحرين بكم حجمه ، وصفاء لونه ، وعدم تغيره .

ويعد الإدريسي زار أماكن مفاصات اللؤلؤ الرحالة بنيامين التطلبي وهو يهودي أندلسي زار الشرق الإسلامي في أوائل النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢ م) وقد كتب رحلته بالميرة ، ووصف البلاد التي مر بها . وأصبحت رحلته مصدراً للرحالة الغربيين الرواد ممن اتخذ جهة الشرق ، وكذا لعلماء الآثار والمثقفين الذين توجهوا نفس الوجهة . ولا تغفل أنه تاجر وأنه يجمع إلى إلمامه بالتجارة والتشعب، إلماماً كافياً بالاقتصاد وفنون التجارة، يذكر بنيامين مدينة القطيف (٢٣) التي عرفت بمفاص اللؤلؤ . فانتقلت تجارة رائجة لها ، يقول : «وفيها أيضاً مفاص الجوهج المعروف بالدر (٢٤) ففي الرابع والعشرين من شهر نيسان من كل عام ، تتساقط قطرات للمر الكبيرة على سطح الماء ، فيلتقطها الحمار وينطبق عليها ويغوص في قعر البحر ...» (٢٥).

وشهادة بنيامين تؤيد ما ذكره الإدريسي من توافر اللؤلؤ في الشمال الغربي للخليج، إلا أنه خصص مدينة القطيف لربما ذكر للمفاصات الأخرى ويقدم لنا إحصاء بعدد اليهود الذين كانوا فيها بنحو خمسة آلاف يهودي . يبدو أن هذه الكثافة ترجع إلى نسبة الأرباح الطائلة من وراء صيد اللؤلؤ. هذا وقد اتفقت مصادر مشرقية (كتب الأحجار والجغرافية والرحلات) مع ما رآه بنيامين فيما يتعلق بذكر أصل اللؤلؤ - فعلى سبيل المثال لا الحصر : سليمان التاجر ، وأبو زيد السيراني (أخبار الصين والهند) ، والمسعودي ، وعلى بن الحسين (مرجع الذهب) ، وابن الأثير (تحفة العجايب وطرفة العرائف) ، والتيفاشي ، وأحمد بن يوسف (أزهار الأفكار في جواهر الأحجار) ، والبيروني (الجواهر في معرفة الجواهر) ، وابن الكفاني (نخب النخائر في أحوال الجواهر) ، والقزويني (عجائب المخلوقات) (٢٦).

يبدو أن شيوخ فكرة أصل اللؤلؤ الناشئ عن المطر (الخرافة الجميلة) جاءت من المذونات القديمة (الهنود واليونان والفرس) منذ القرن الثالث ق .م إلى العصور الوسطى .

ومع أن هذه الفكرة قد بدأ العلماء في التخلي عنها ابتداء من القرنين (١٦-١٧ م)، إلا أنها ظلت متداولة بين أوساط العامة إلى أوائل القرن العشرين.

والحقيقة العلمية: أن اللؤلؤ يتكون من جسم غريب أو ذرة رمل أو ما شابه ذلك، تدخل بداخل المحارة الصدفة، فيتأذى الحيوان الرخو الذى يسكن داخل الصدفة فيدافع عن نفسه بأن يفرز مادة لؤلؤية تجعل ذلك الجسم الغريب أملاً ناعماً مستديراً تقريباً، حتى لا تؤذيها حيث يكسوه الطبقات من إفرازه، فتتكون من جراء ذلك لؤلؤة . وتكون جيدة على قوة إفراز الحيوان، والحيوان نفسه بواسطة إفرازاته يجعل سطح المحارة لامعاً أملاً . وهذا السطح اللامع هو الذى ساعد على تكون اللؤلؤ فيعطيها الضوء اللازم^(٢٧).

وفي أوائل القرن الثامن الهجرى (١٤م) زار مغاصات اللؤلؤ فى الخليج رحالة مغربى، هو ابن بطوطة - أشهر الرحالة - حدد فى مدونه «تحفة النظائر» أماكن وجود اللؤلؤ، والوقت الذى يبدأ فيه مواسم استخراجها من البحر، وتجارتها «ومغاص اللؤلؤ فيما سيراى والبحرين فى خور راكد مثل الرادى العظيم، فلذا كان شهر إبريل وشهر ماير تاتى إليه القوارب الكثيرة فيها الغواصون وتجار فارس والبحرين والقطيف...»^(٢٨).

هذه الرواية تؤكد أن ابن بطوطة ربما كان يعتقد فيها على حكاية للغير، فإنه أولاً لم يصادف موسم الغوص .. ثم إن موقع مغاص الجواهر لم يقع تحديده بوضوح، إلا أن الخطوط العامة فى جغرافية مواضع المغاصات تتفق مع الجغرافيين لكن دقائقها تختلف عنها .

وعن تكون اللؤلؤ يقول : «... ويفتح الصدف فيوجد فى لجوفها قطع لحم»^(٢٩) قطع بطنه، فلذا باشرت الهواء جمدت فصارت جواهر»^(٣٠).

ما ذكره ابن بطوطة يعد جانباً من النزعة الإغرابية يقوم فى الحكى عن الأشياء العجيبة المشاهدة أو المسموعة، وتشكل مادة «تراثية شعبية»، وتأتى ضمن مداخل غير غريبة على المشاهدات، وترتبط ارتباطاً عضوياً بالأماكن التى يزورها .

ثانياً : الغوص على اللؤلؤ^(٣١): النظام والمهنة القديمة

من أوائل النصوص المتعلقة بكيفية الغوص فى كتابات الجغرافيين المغاربة، ما جاء فى «المسالك والممالك» لأبى عبيد البكرى . يقول فى نصه : «الغاص لا يتناولون شيئاً من اللحم إلا السمك، ولابد من شق أصول أذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل، وهو من ظهور السلاطع، ويجعل فى أذانهم قطن فيه دهن لئلا يوصرون من ذلك الدهن فى قعر البحر فيضى ضياء نيراً، ويطلون سوقهم ويأبجهم بالسواد خوفاً من بلع نواب البحر لهم فتتفرق من السواد، ويتصايحون صياح الكلاب فى قعر البحر فتتفرقها أيضاً، وربما خرق الصوت البحر فيسمع . والغوص إنما يكون من أول نيسان (إبريل) إلى آخر أيلول (سبتمبر)»^(٣٢).

نلاحظ مرة أخرى اقتباس البكرى من السعوى مع محاولته تحديث أو تنويع المعلومات بالنسبة لما ذكر السعوى. ويبنى أن نقف قليلاً مع هذا النص المقتبس لما له من الأهمية فى وصف كيفية الغوص على اللؤلؤ، فالسعوى قد جمع مآلته بالعناية والمشاهدة، «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البحر، مستخدمين بدافع الأم بالمشاهدة، عارفين خواص الاقاليم بالمعانية» على حد تعبيره^(٣٣).

(٢٣) القطيف : من ثغر صغير على شاطئ خليج البصرة مما يحد جزائر البحرين، وقد أسس الكثير من رحالي القرون الوسطى بذكر مغاص اللؤلؤ فى خليج البصرة، وهى المغاص تكون فيما بين سيراى والبحرين، نذراً لزيادة الجغرافية والرحلات عند العرب، ص ٢٢٧.

(٢٤) الدر : اللؤلؤ العظيم، قال ابن دريد هو ما عظم من اللؤلؤ والجمع در ودرات ودر . وكوكب درى ودرى ثابت مضى . فلما درى فمضوب إلى الدر. وقد ورد فى كتاب الجواهر فى معرفة الجواهر للبيرونى، ص ١٥٢ يقول : فلما الدررة البتية فقد أتى بها هشام بن عبد الملك .. ويقول إن وزنها ثلاثة مثاقيل حائزة جميع الحسنات الصفات، مدحرجة ناعية، رائحة رطبة من كثرة الماء، أما فى كتاب تخبب النخاسر فى أحوال الجواهر لابن الأكنانى ص ٢٤، يقول: «دراتها أعظم ما وجد من اللؤلؤ وأنها لعبد الملك بن مروان وزنها ثلاثة مثاقيل».

(٢٥) بنيامين التطيلي الأندلسي، ص ٥٦١-٥٦٢هـ، رحلة ابن يونس الأندلسي، ترجمها وعلق على حواشيه عزرا حداد، راجعها وبسطها وأقدم لها وصاب عكاوي، دار ابن زيدون، ط ١٩٩٦م، ص ١٦٤ .

(٢٦) انظر إلى : عبد الله يوسف الغنيم، كسائب اللؤلؤ، الكويت، ١٩٩٨، ص ٦٧-٧٨، ص ٧٨-٩٥، سيف مزيق الشعلان، تاريخ الغوص على اللؤلؤ فى الكويت والخليج العربي، ج ١، ذات السلاسل، الكويت، ص ١٥-١٥٢.

(٢٧) سيف مزيق الشعلان، تاريخ الغوص على اللؤلؤ، ص ١٥٢، عبد الله الغنيم، اللؤلؤ، ص ٩٥-٩٧.

(٢٨) ابن بطوطة، أبى عبد الله محمد، تحفة النظائر فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار تحقيق عبد الهادى التاتئى، ط ١٩٩٧م، ص ١٤٧.

(٢٩) اللؤلؤ يتكون داخل المسد والحم يسمى عتدا (الشرط)، والخرط هو الذى يكون اللؤلؤ . انظر إلى سيف الشعلان، تاريخ الغوص على اللؤلؤ، ج ١، ص ٣٩.

(٣٠) رحلة ابن بطوطة، ج ٢، ص ١٥٠.

وتبقى هناك - مع هذا - بعض التعليقات التي تستوقفنا حقاً :

- اعتماد تقنية السرد المتناسكة والمنسجمة ، والمهمة بواقعية هذه الظواهر العجائبية ، فالبكري روى في مثنوياته ما نقله ، ولكن من دون تعليق على هذا الذي يرويّه ، وهذا يعني أنه كان يصدق الذي يرويّه ممن أخذ عنهم من الجغرافيين المشارقة (المسعودي نموذجاً) .

فمثلاً الغاصّة يشقون أصول أذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل (الغطاء) أو تلك الذين يتصايحون صياح الكلاب في قعر البحر فتتفرها أيضاً ، وربما خرق الصوت البحر فيسمع . مثل هذه الروايات لا يمكن للعقل أن يقبلها بسهولة ، ويسلم بحقيقتها ، لأنها حكايات خارجة عن العادة والمنطق .

وما تجدر الإشارة به أن أبي الريحان البيروني (٤٤٠هـ) عقب على هذه الأقوال وبين بأنها غير جائزة ، وأنه إن جاز له إخراج الهواء من الأنف من أين له بالهواء الذي يتنفسه وهو في وسط الماء ؟ ويذكر أن هذا الخبر من أساطير الحمقى وتسوق الفواصين على قوارم حتى تواتر ذلك على حد قوله (٢٤) .

- أما قوله: إن الفوص يكون في أول نيسان (إبريل) إلى أيلول (سبتمبر) فهذا صحيح ، فهو أوفق الأقوال أكدها البيروني عن الكندي ، لكن لا تعتبر تلك البداية عند أهل الخليج بداية رسمية للفوص ؛ لأن البحر في المناطق الشمالية في إبريل لا يزال بارداً .

- يبدو أن بداية الفوص في أبريل يعد غوصاً اختيارياً يكون عادة قبل بداية (الموسم الرسمي) وهو ما يعرف (الخانجية) أو بعده ويسمى «الردة» وال«زبدية» .

- وعندما يذكر أن الغاصّة يحملون في أذانهم قطعاً فيه دهن يعصرون منه في قعر البحر فيضيه ضياءً نيراً ، فقد انتقد البيروني وقال: إن هذا ليس مما تعرفه الغاصّة لأنهم وهم يعمرون في ماء البحر ويفتحون أجفانهم ولا تضر الملحوة بأحداهم ، ثم إن الزيت ليس في ذاته ضوئاً ، وأما قوله تعالى «يكاد زيتها يضيء» ولولم تمسسه نار» (٢٥) فعلى سبيل اللباغة في صفته بالصفاء والنقاء (٢٦) ، فالأصل إذاً وهو أن الزيت يصب على سطح البحر في المناطق قليلة العمق من أجل التخلص من عقد الماء التي تسببها الرياح والنظر إلى قاع البحر (٢٧) .

- أما التعليق الأخير : وهو أن الغاصّة يطلبون سوقهم وأيديهم بالسواد خوفاً من يلج دواب البحر لهم ، فغاصّة الخليج المعاصرون استبدلوا بالطلاء ملابس خفيفة لونها أسود أو أزرق ولا يستعمل الأبيض خوفاً من سمك القرش ، وهذا ويلبس ذلك اللباس بشكل خاص إذا ما تكاثر في منطقة الفوص قنديل البحر السام وتقناد البحر ودجاجة البحر ، وهي من الأسماك التي تهاجم الغاصّة (٢٨) .

وننتقل إلى جغرافى يمثل لنا اتجاهاً آخر في الملاحظة والوصف . كان وصف الشريف الإدريسي في القرن السادس الهجري (١٢م) للفوص على اللؤلؤ في منطقة الخليج من الأوصاف الدقيقة لهذه المهنة الأصلية وأقربها إلى ما كان عليه الغاصّة الخليجيين حتى وقت قريب ، فهو أحد أولئك الذين تناولوا كل صغيرة وكبيرة في موضوع الفوص . فهو يجلّنا أن جزيرة (أوال) بها مدينة كبيرة تسمى البحرين ، ويصل إليها تجار اللؤلؤ من جميع أصقاع المعمورة ، ومعهم الأموال ، ويقيمون شهوراً

(٢٩) قال الأزهري : «قال الليث: الفوص: الدخول تحت الماء والغطس: موضع يخرج منه اللؤلؤ.. والغاصّة مستخرجوه ، والهاجم على الشيء غاصّ ، وزاد صاحب المصان : والفواص الذي يفوس في البحر على اللؤلؤ ، والغاصّة مستخرجوه . وقطع الفياصة . ابن منظور . محمد بن مكرم ، لسان العرب ، بولاق ١٣٠٠هـ ، ٨ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .

(٢٤) البكري ، المسالك والممالك ، مخطوط لا له ، ص ٢٤ .

(٢٥) المسعودي ، على بن الحسين ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق اسعد داغر . قم ، ١٩٨٤م . وتحقيق محمد محي الدين عبد الصمد ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٦٤م ، ص ١٠ .

(٢٦) البيروني ، أبو الريحان محمد بن أحمد ، الجماهر في معرفة الجواهر ، صيد آباد ، ١٢٥٥ هـ ، طبعة طهران ، تحقيق يوسف الهادي ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٥ ، عبد الله النديم ، اللؤلؤ ، ص ١٠١ .

(٢٥) سورة النور ، آية (٢٥) .

(٢٦) البيروني ، الجماهر ، ص ١٤٥ .

(٢٧) عبد الله النديم ، اللؤلؤ ، ص ١٢٩ .

(٢٨) لسان البشر الرومي ، معجم المصطلحات البحرية ، الكويت ، ١٩٩٦م ، ص ١٢٧ ، ٢٢٩ ، عبدالله النديم ، اللؤلؤ ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ ، سليل الشعلان ، تاريخ الفوص ، ص ١٢٧ .

طويلة حتى يكون وقت الغوص . ثم ينتقل إلى النظام الذي بموجبه يتم استخدام الغاصة . «فيكتوريين (يُجرون) الغاصة مقابل أسوام (أجور) معلومة ، تتفاضل على قدر تفاضل الغوص والأمانة» ، ثم يحدد مواعيد الغوص ، التي هي بلا شك مواعيد الغوص الرئيسي (العود) . «ويكون الغوص في أغشت (أغسطس) وشتنبر (سبتمبر)».

وفي وصفه للفصل لأحوال مهنة الغوص، يتحدث عن السفن التي يذهب عليها من يعملون في هذه المهنة ، فقال : «(والدوئج) أكبر من الزورق ، وفي إنشائه وهاء ويقطعها التجار أقساماً في كل دوئج منها خمسة أقسام وستة ، وكل تاجر منهم لا يتعدى قسمه من المركب، وكل غواص له صاحب يتعاون به في عمله ، وأجرته على خدمته أقل من أجره الفطاس ويسمى هذا المعاون المصفى (السيب)».

«ويخرج الغواصون من هذه المدينة وهي جملة في وقت خروجهم ومعهم دليل ماهر ولهم مواضع يعرفونها عيانياً بوجود صدف اللؤلؤ فيها ؛ لأن للصدف مراعى تجول فيها وتنقل إليها وتخرج عنها في وقت آخر إلى إمكة أخرى معلومة بأعيانها . فإذا خرج الغواصون عن (أوال) تقدمهم الدليل والغواصون خلفه في مركبهم صفوفاً لا تتعدى جريه ، ولا تخرج عن طريقه فكلما مر الدليل بموضع من تلك المواضع التي يصاد بها صدف اللؤلؤ تنحى عن ثيابه وغطس في البحر ونظر ، فإن وجد ما يرضيه خرج وأمر بحط قلاع دونجه وأرسي وحملت جميع المركب حوله وأرست ، وانتدب كل غواص إلى غوصه ، وهذه المواضع يكون عمق الماء فيها من ثلاث قيم إلى قامتين فدونها» .

ثم يصف لنا الإبرسي عمل الغوص ، ونزوله للبحر ، والأدوات التي يحملها لتساعده في عمله ، والمرات التي يغوصها .

يقول : «وصفة غوصهم أن الغواص يتجرد عن ثيابه ، ويبقى بستره تستر عورته، لا غير يضع في أنفه الخلنجل وهو شمع مذاب بدهن الشيرج يسد به أنفه ، ويأخذ مع نفسه سكيناً ومشة يجمع فيها ما يجده هناك من الصدف ، ومع كل غواص منهم حجر وزنه من ريع قطار إلى ما نحوه مريوط بحبل رقيق وثيقاً ، فيدليه في الماء مع جانب الدوئج ويمسك الحبل صاحبه بيده إمساكاً وثيقاً ويتخلى الغواص بنفسه في الماء فيجعل رجله على الحجر ويمسك الحبل بيديه ، ثم يرسل صاحبه الحبل من يده دفعة واحدة فينزل الحجر مسرعاً حتى يصل قعر البحر ، والفائض عليه يمسك الحبل بيديه فإذا استقر في قعر البحر ، نزل إلى قعر البحر وجلس وفتح عينيه في الماء ونظر إلى ما أمامه وجمع ما وجد هناك من الصدف في عجل وكبر . فإن امتلات مشنته (الدبين) كان ولا اندرج إلى ما قاربه والحجر لا يفارقه ولا يترك يده عن إمساك حبله ، فإن اندركه الغم كثيراً صعد مع الحبل إلى وجه الماء واسترد نفسه حتى يستريح ويرجع إلى غوصه وطلبه ، فإذا امتلات مشنته اجتذبتها صاحبه من أعلى الدوئج وفرغ المشنة مما فيها من الصدف في قسمه من المركب وأعادها في البحر إلى الغوص إن كان الصدف هناك كثيراً ، وعلى قدر الوجود له يكون طلبه».

«فإذا تم الغواصون في البحر مقدار ساعتين صعدوا وليسوا ثيابهم وتذروا وإنما . وانتدب المصفى (السيب) وهو صاحب الغوص فيشيق ما معه من الصدف



والتاجر ينظر إليه حتى يأتى على آخره فيأخذه التاجر منه ويصره عند نفسه بعدد مكتوب».

«فإذا كان عند العصر انتدبوا إلى طعامهم فصنعوه وتعضوا وتاموا ليلتهم إلى الصباح ، ثم يقومون وينظرون فى أغذية ياكلونها إلى أن يحين وقت الغوص فيتجربون ويغوصون ، هكذا كل يوم . وكلما فرغوا من مكان أفنوا صدفه انتقلوا إلى غيره ، ولا يزالون بهذا الحال إلى آخر اغشت ، ثم ينصرفون إلى جزيرة (أوال) فى الجمع الذين خرجوا فيه»^(٣٩).

من الملاحظ أن الصورة التمثيلية للغوص فى العصر الحديث تماثل ما ذكره الإدريسي عند حديثه عن الغوص فى أوال (البحرين) فمثلاً :

- الذهاب والعودة بإشراف الوالى الذى يشرف أيضاً على بيع اللؤلؤ (الغوص الرسمى) .

- أن لكل فوخذا غوص مجموعة من البحارة (غاصة وسيروب وهم الذين يسحبون الغائص ويراعونه خلال غوصه ويباشرون خدمة السفينة) .

- طريقة الغوص بالصخر كانت هى الطريقة الأساسية المتبعة .

- أن للصنف «راعى» تجول فيها وتتقل إليها وتخرج عنها فى وقت آخر إلى امكنة معلومة بأعيانها . ولا يعرف ذلك إلا الدليل الماهر .

هذا ولا ننسى أن نص الشريفة الإدريسي عن أوال من أطول النصوص الجغرافية وأهمها ، فالملح احمد بن ماجد يؤكد على صحة ما ذكره الإدريسي عن جزيرة «أوال».

- وهى الجزيرة الكبرى للبحرين حالياً - بقوله : «الجزيرة الثامنة ، وهى البحرين... وتسمى «أوال» ، وفيها ثلاثمائة وستون قرية ، وفيها الماء الحالى (العذب) من جملة نواحيها . وأعجب ما فيها مكان يقال له القصابير»^(٤٠).

لا شك أن الرحلة مع الإدريسي فى عالم الغوص على اللؤلؤ يجعلك تشعر بأنه لا فرق بين جغرافى ورحالة ، لأن كليهما يعتمد منهج وطريقة المشاهدة والوصف ، إضافة إلى السمع والمكتوب . ثم إن الطريقة التى كتب بها عن هذا الموضوع يمكن أن تعكس لنا مدى اهتمام رجار الثانى ملك صقلية بمغاصات الخليج فى ذلك الوقت ، لربما أن جزيرة أوال البحرينية كانت محط أنظار الغرب فى تاريخ العصر الوسيط باعتبارها مركزاً تجارياً كبيراً لتجارة اللؤلؤ .

ونقف الآن إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م) لنرى شيخ الرحالين ابن بطوطة وهو يبدأ بوصف عمل الغوص ، والأدوات التى يستخدمها الغواصون ، والوقت الذى يستغرقه تحت الماء يقول فى نصه : «ويجعل الغواص على وجهه مهما أراد أن يغوص شيئاً يكسوه من عظم الغليم ، وهو السلحفاة ، ويضع من هذا العظم أيضاً شكلاً شبه المقرض يشده على أنفه، ثم يربط حبالاً فى وسطه، ويغوص ويتفاوتون فى الصبر فى الماء ، فمنهم من يصبر الساعة والساعتين فما دون ذلك، فإذا وصل إلى قعر البحر يجد الصنف هناك فيما بين الأحجار الصغار مثبِتاً، فى الرمل فيقتلعه بيده أو يقطعه بحديدة عنده معدة لذلك ويجعلها فى مخللة جلد منوطه بعنقه فإذا

(٣٩) الشريفة الإدريسي، نزهة المشتاق ، ١، ص ٣٨٧-٣٩٠.



(٤٠) احمد بن ماجد ، الفوائد فى اصول علم البحر والقواعد ، تحقيق إبراهيم خورى ، دمشق ، ١٩٧١م، ص ٢٠١.

ضاق نفسه حرك الحبل ، فيص به الرجل المسك للحبل على الساحل فيرفعه إلى القارب فتؤخذ منه الخلاة ويفتح الصنف فيوجد في أجوافها قطع لحم تقطع بحديدة ، فإذا باشرت الهواء جمدت فصارت جواهر فيجمع جميعها من صغير وكبير فيأخذ السلطان خمسة ، والباقي يشتريه التجار الحاضرون بتلك القوارب وأكثرهم يكون له الدين على الغواصين فيأخذ الجوهر في دينه أو ما يجب له ذلك^(٤١).

(٤١) رحلة ابن بطوطة ، ج ٢ ، ص ١٤٩ ، ١٥٠.

يقدم لنا ابن بطوطة هنا معلومات ينفردها ولربما قد أثارت حملات على الرحالة المغربي الذي لم يعرف المعلقون ما يقصد إليه - منها أن عمليات الغوص إلى قعر البحر تستمر الساعة والساعتين ، وينبغي أن نرجع لأبي الريحان البيروني الذي عندما كان يتحدث عن وصف (جهاز الغوص) في كتابه (الجماهر في معرفة الجواهر) - يذكر أن أحد أهل بغداد أخبره أن الغواصين قد استحدثوا في هذه الأيام طريقة للغوص زالت بها مشقة إمساك النفس ، وتمكنوا من التردد في البحر من الضحوة إلى العصر ما شاءوا وبحسب محبة المكرى إياهم وتوفره عليهم ، وهي آلة من جلود يدخلونها إلى أسفل صدورهم ثم يشبونها عن الشراسيف (وهي أطراف الأضلاع التي تشرف على الصدر) شدًا وثيقًا ، ثم يفوصون ويتنفسون فيها من الهواء الذي في داخلها ، ولابد في هذا من ثقل عظيم يجذبه من ذلك الهواء إلى أسفل ويمسكه في القراز . ويتصل بتلك الآلة بزء الهامة بريخ (أنبوب) من جلد على هيئة الكم مستوًق من دروزه بالشمع والقيز ، وطوله بقدر عمق ما يفوص فيه ويوصل رأس البريخ بحفنة واسعة من ثقبه في أسفلها ، ويعلق في حافتها رق أو زقاق منقوخة يدوم بها طفوها فيجري نفسه في تجويف البرنج جذبًا وإرسالاً ما شاء مدة الليث في الماء ولو أيامًا . ويكون الثقل الراسب به أقل مقدارًا لحصول الطريق للهواء ينحصر به^(٤٢).



(٤٢) البيروني، الجماهر، ص ١٤٩ ، ١٥٠.

على أية حال ، بالرغم من أنه لم ترد نصوص أخرى تؤيد استمرار هذه التجربة (استحداث طريقة في الغوص زالت بها مشقة النفس) التي أشار إليها البيروني ، وظلت طرق الغوص القديمة هي الشائعة في منطقة الخليج إلى منتصف هذا القرن ، إلا أن كل هذا لا يقلل في شيء من كون رحالتنا فتح لنا مجالاً للتحليل والدراسة .
تتمس طرق الغوص على اللؤلؤ في القرن الثامن الهجري (١٦م) .

دأب ابن بطوطة هو الذي أحاطنا علمًا بما كان يتصل بفرض الضريبة على اللؤلؤ الذي كان يتم استخراجه من مياه الخليج ، فهو لم يذكر أن سلطان هرمز قلوب الدين^(٤٣) الذي تمكن من فرض سيطرته على المنطقة ، كان يأخذ خمس ما يستخرج من المفاصات التي كانت تقع في دائرة نفوذه بين قيس وسيراف والبحرين^(٤٤) ، وهذا يقدم لنا ابن بطوطة معلومة عن الضريبة التي كان يجمعها السلطان وهي خمس اللؤلؤ المستخرج ، وهي النسبة الشرعية لتخصيب الدولة من الركا: مما يستخرج من باطن الأرض ، وهذا خلاف ما حكاه ناصر خسرو علوي عام ٤٤٤هـ من أن سلاطين الحسا كانوا يأخذون نصف ما يستخرجه الغواصون من اللؤلؤ^(٤٥) . أما تجار اللؤلؤ فقد كانوا يقرضون رجال الغوص جزءًا من ثمن اللؤلؤ مقدمًا قبل موسم الغوص ، على أن يسدد الغواصون ما عليهم من دين في موسم الغوص^(٤٦) من هذا يتضح أن اللؤلؤ الخليجي كان من النوع الثمين ، لذا كان يمثل دخلاً كبيراً لميزانية الدولة التي كانت تقوم بتصديره إلى الخارج في تلك اللمة التاريخية.

(٤٣) قلوب الدين تيمان - شخصية متحيزة من أسرة كانت ذات نفوذ في المنطقة ،
حصل هرمز عام ٧١٩ هـ / ١٣١٩م ،
بمشاركة أخيه نظام الدين . ومن سنة ٧٣٠ هـ / ١٣٢٠م أُنْسَسَاف إلى هذا جزيرة قيس التي تقع جنوب فارس ، كما أضاف البحرين وراسي للخليج وبأ فلول . رحلة ابن بطوطة ، ج ٢ ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٧ .

(٤٥) مجلة الوثيقة البحرية ، العدد ٣٣ ، السبدا ١١ محرم ١٤١٤ يولية ١٩٩٣ .

(٤٦) رحلة ابن بطوطة ، ج ٢ ، ص ١٥٠ .

ولمى الختام، يمكن القول إن الجغرافيين والرحالة المغاربة أمدوا المشتغلين بهذه الفترة من جغرافية مواضيع المغاصات بمعلومات قيمة على قلتها، وهى معلومات لا تمكن من صياغة متتابعة الحلقات ومكتملة الجوانب. ومع ذلك فإن أهميتها ترجع إلى شهادات أصحابها .

وهى معلومات يمكن الاطمئنان إليها على العموم، بعد تجريد درهما من الصدف، باستثناء الأشياء العجيبة المشاهدة أو المسموعة ويكتفى فى هذا السياق بعنونه مضامين بعضها .

- الغاصة يشقون أصول أذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل .

- الغاصة يتصايحون صياح الكلاب فى قعر البحر، وربما خرق الصوت البحر فيسمع.

- مغاص الجوهر بين سيراف والبحرين، حيث يبقى الغواصون فى الماء ساعة أو ساعتين. وثبتت هذه المعلومات لكونها ممكنة الوقوع فى التاريخ، وتنسجم مع مسبباتها كما أنها لا تتناقض فيما بينها، ولأن مقابلتها مع باقى المصادر تضيف عليها مزيداً من المصدقية - فضلاً عن ترجيح الدارسين لأهمية نصوص الجغرافيين والرحالة كمصدر مهم بالنسبة للمناخ التجارى بصفة خاصة للخليج وتبرز الأهمية من خلال المواضيع التالية:

وصف مغاصات اللؤلؤ التى زارها الرحالة.. والحديث عن جغرافية المواضع التى كانت تعرف نشاطاً تجارياً مكثفاً.. والدور البارز الذى لعبته فئة اجتماعية نشطة، فئة الغاصة التى اعتبرت كغثة ليست ذات أهمية من الناحية التجارية. فهذا العرض يبين بشكل واضح مساهمتها الفعالة فى تنمية اقتصاديات الخليج العربى فى تاريخ العصر الوسيط.



فنون النار والكرنفال والكوميديا فى احتفالات المساء

إنريكي جارتيا سانتوس^(٥)
ترجمة: طلعت شاهين

(٥) جامعة ميتشجان، آن آربر.

على المحك الكثير من الفرضيات عن الوحدة المثيرة، وتضيئه من ناحية فصوله الأكثر إشكالية، والأكثر إثارة فى الوقت نفسه، بداية من ممارساته المستمرة والمصدرة^(٦)، وتنبه كتاباته إلى ممارسات تبتعد عن الهدف اللذيذ للكوميديا، ومن خلالها يشوه لا محالة طبيعة عرضها على الخشبة من الناحية الجمالية الكرنفالية التى تحمل أية علاقة هيراركية ثبتتها الممارسات المشتركة، وتبنيها سواء من خلال التفصيل اللفظي كما مر خلال الوصف المر^(٧)، لكن فى الوقت نفسه، فإن كتابته تشكل هذا العرض للكرنفال، وتخلع عنه خلاصته التعليمية والساخرة من وجهة نظر أخلاقية حزينة وتشاؤمية. وهدف هذه الصفحات سيكون فتح الحدود أمام تلك التحليلات عن ما هو كامن تحتها، بداية من نقطتين مهمتين لزيارة «الفضولى» المجهول للمسرح والعروض المجهول للسيدات فى أحضانها - بهدف وضع جنون هذه الصفحات كشهادة على نسق يشارك فى جمالية اللفظ المعروف عن الخطاب الكرنفالى.

عندما أدخل ميخائيل باختين فى منتصف هذا القرن من خلال دراسته «الثقافة الشعبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة» فيما أطلق عليه هو «تضاريس السمع»،

«الشخص فى اللاتينية يعنى المفكر، أو خارج مظهره كرجل، متنكر على الخشبة، أو فى كثير من الأحيان يكون جزءاً منها، حيث يخفى وجهه كقناع أو تنكر، ومن خلال الخشبة يترجم أى شخصية تقوم بلاعب دور فى الحدث، كما على منصات الخطابة أو فى المسرح، ولهذا فإن هذا الشخص مثله مثل الممثل على الخشبة، وفى حوار عام.

(توماس هوبز - لفيزان - ١٦٥١)

إشارة هوبز تبين بطريقة واضحة الاهتمام بطبيعة المظهر فى القرن السادس عشر واحتمالية خطاه فى التعامل العام، فى الوقت الذى تلعب فيه دوراً حول التأمل فى احتمالية خطأ التأليف وبطورية استعادة ظاهريته مسجداً فى خطابه الشفهي الثابت بالكتابة. فالقناع واستخدامه الصحيح يهدف فى النهاية إلى التزييف، تحت نظرات الإدانة، وتكريم الطبيعة المتعددة للعرض المسرحى، وتعقيد الديناميكى الملىء بالحضور المتوالى^(٨)، ومن وجهة نظر مماثلة، فإن النصائح المتواصلة للشكاوى المرة التى ألقاها خوان دى ثاباليتا فى دراسته «يوم الاحتفال فى المساء» قربت الناقد إلى رؤية المسرح الباروكى الذى يضع

فالنسيج العادى لثاباليتا يدعون، بالفعل، لتأمل الحياة المدرية فى القرن السادس عشر من خلال رؤية بعيدة عن المثالية، ومركزة أكثر على التفاصيل الإعلامية. بالنسبة للخطاب الدينى، وللإعداد التجميلى، والانجذاب الحضرى، للصيد أو اللعب، يمكن إضافة مساح الكوميديا بذائقاته ونوعياته المميزة فى التعايش (والتنافس) مع أدوات الترفيه الاحتفالية الأخرى.

اللوحات التى يقدمها لنا الكتاب تعطينا فكرة تقريبية لما كان يمكن أن يعنيه الذهاب ومشاهدة الكوميديا فى يوم أحد بالنسبة لسكان مدريد. فرسم العادات يصبح أكثر أدبية أكثر من أى شيء آخر، لكنه يترك، كما هو معتاد، هامشاً للسخرية والنقد فى عرض تلك الطقوس الاحتفالية^(١١). وكما أشرنا من قبل فى دراسة أخرى، نجد أنفسنا أمام مسرح بلا مسرح، لأنه لا شيء يروى لنا العرض فى حد ذاته، بل يقص علينا ما يعنيه كعادة ترفيه، وفرصة اجتماعية خلال ساعات محددة، مما قد يعنيه من دور المرأة داخل مجتمع ضيق جداً^(١٢). إنه مسرح بلا مسرح لأنه ليس مهماً فيه العرض فى هذا المكان، بل كل ما هو محيط بالاحتفال ومؤثر فيه بشكل سلبى، وكل ما يجرى فى خلفيات الخشبة بسرهم الغائب ومؤيد غير المكتفين. هذه أولى لوحاتنا، يجب علينا إعادة تركيب الدخول إلى مسرح هذه الشخصية - المرشد، تماماً كما فى زيارتها السرية لغرف الملابس لمشاهدة الممثلات خلال استعدادتهن للاحتفال، فكلما اللحظتين تقدمان الفعل المسرحى قبل اكتماله وبعيداً عن حدوده.

الدخول إلى مسرح الكوميديا الذى يسخر من الحراس يجعل «الفخسوى» البطل يقف فى الإطار الذى يضعه ميتشيل دى ثيرتياو فى دراسته عن الممارسات اليومية. الرؤية التى تكشف قناع كتابة ثاباليتا تنطبق تماماً على «ممارسات» يحاول أن يحصل منها على أكبر قدر من التركيبات المتراكمة، ومراقبة للسلطة: «تكتيك» يسخر من مضبوط كل «الاستراتيجيات» (دى ثيرتياو). حيلة لدخوله خلسة حتى أعضاء المسرح نفسه، تكمل الملاحم التى يضعها هذا الفرنسى عندما يصف العمل بأنه «تكتيك» متخذاً من العمل المنفصل والمؤقت (نقول حتى الخاطف) والانتهاز، ولكن العادى فى هذه السيرة ترى فى ثاباليتا قيمة مضافة من الجفاء والرقابة: «قليل ما لم أكن يواجه

نقد وضع الحدود بين ما هو مرتفع وما هو منخفض الذى يحدد عالين متناقضين ولكنهما يغذيان الثقافة الأوروبية، هذا التحديد للعالم المختلفة يوضحها لنا ثاباليتا من مناطق متناسقة ومحددة، يحركها المؤلف ككاتب مطلع على التراث الهجائى - الفظا^(١٣).. وتاكل تصرفاته وعاداته، عبر تمازج الفعل الدافع نحو الغفظة، يشارك فى الانقسام الذى يعرضه علينا باحثين فى تحليله للأدوات المدمرة أو المشوهة للواقع. تلك الشعرية تصل إلى هدفها، إضافة إلى أنها لا يتعد أيدا عن النماذج الواقعية، ولكن دون أن تتخلى عن المثالية فى شخصياتها (عدا ما تقدمه الاعيها المشوهة المبالغ فيها)^(١٤). فى نسقه التامكى، يقف ثاباليتا فى منتصف الطريق بين جماليات الصعلكة وما رسمه كيبيدو^(١٥) مشكلاً من جديد العديد من العناصر الآكلة للثقافة الشعبية لزمنه، والتى تبدأ من النكتة وحتى للرئيسة^(١٦). يجب أن نحدد إذاً من أى شيء تتكون تلك «التضاريس السامية» لنبين بذلك كيف أن مؤلفنا يحول النوع الدرامى إلى كيدال من خلال تحطيم كافة الحدود، عاكساً هدفه، ولكن منهياً بنقد بعيد عن الضحك، ويعرض فيه القليل من الكرنفال، ويفرض عليه رؤيته المؤكدة من خلال كتابته الأخلاقية.

بالنسبة لمايكل بريستول فإنه يرى أن «المسرح احتفال وسياسة، تماماً كما هو أدب - فى جانبه الاحتفالى والنقدى لحاجات ومتطلبات الجمهور»^(١٧). وهى نقطة الانطلاق التى ينطلق منها اهتمامنا بالإمكانات التى يخلقها المسرح للتقدم بالفعل، كنقد بناء يجسد قدرة الثقافة الشعبية على مقاومة تدخل وسيطرة أية تربية سلطوية. «كل احتفال يجمع الفردى مع الجماعى» يواصل بريستول كلامه، «يعيد المعرفة بالمشاعر التضامنية مع الأشخاص المستفيدين منه فى الوقت الحالى (...) فالمشاركون يخرجون من الروتينية فى العمل الإنتاجى والقواعد الاجتماعية المنظمة بطلهم المعبرة عن أصولهم الاجتماعية، يفضلون علاقاتهم - عن العمل اليومى (...) الأشكال المتعددة للرزمى وغير الرزمى المشكوك فيه»^(١٨). من ناحية أخرى فإن الأداء اليومى لمناطق القوى التى يحدها بيير بورديو فى «قواعد الفن» أو الممارسة اليومية التى يحددها مايكل دى سيرتو فى «فنون النار»^(١٩)، هو بالضبط النسيج الذى يجب أن نخضعه للدراسة، لهم مغزاه الكامن من خلال النسق الذى نحلله.

بعد دفعه تذكرة الدخول التي لم يدفعها مقدماً» (ص ٣٠٩). ولكنه يستغل الفرصة ويخرج فائزاً مما يبدو خسارة، ليسخر من «الاستراتيجية» التي تتحدث في هذه الحالة انطلاقاً من كل القواعد التي يجري تطبيقها من أجل تقديم العرض المسرحي. رواية هذه المرحلة عن الكوميديا تقدم تفاصيل في كيفية صناعة ذلك التكتيك المتواصلة والمتراصة ببعضها البعض، والنافذة ببراعة، وتضيف خبرة واعتياداً على العمل.

اللحظة التالية في هذه الرؤية التحتية والتخلي عن التنظيم تقوم على البحث عن المكان الذي يمكن من خلاله رؤية العرض. وشخصية ثابالييتا، التي تتزايد عدم شرعيتها أكثر من ذلك من خلال اللغة الجافة والنقدية التي يفرضها على رواية الأحداث، فيحتل أول مكان خال، وعندما يصل صاحبه يتفاوض معه حول إمكانية الحصول عليه من خلال اتفاق سريع (ص ٣١١) (١٦). وعدم الخضوع لهذه العادة تعني التمرد على صوت السلطة الذي يعتبر من الأشياء الخاصة بالكرتقال، والتي تأخذ مكانها خلال تلك الخطوات التي تبدأ معها العروض الكوميديا، عندما يأخذ القلق مأخذه بين الجمهور بسبب تأخر بداية العرض في انتظار وصول ممثلي السلطات. فمن يقف تحت يتناول على من هو فوق، ويسخر منه ويسخر من نفسه، بل قد يصل إلى حد أن الصالة تسمح لنفسها بإمكانية الاحتجاج عندما ينتظر الممثلون وصول شخصية مهمة: «لو توقف يعني هذا... لأنهم ينتظرون شخصية مهمة، لو لم يعطوها أهميتها، فإن هذا يثير حفيظة من أرسلها، فعلى الشعب أن ينتظر (ص ٣١٢). وحتى قبل بدء الكوميديا يمكن مشاهدة تصاعد معروف في المراتب الاجتماعية في العرض، وإن ثابالييتا نفسه يتولى إبرازها في هذه الصورة للمسرح بدون مسرح.

الخطوة التالية في تلك الخطوات تعري تماماً الممثلات أمام عيني «العامل» الثابالييتينو. خلال مرقه المحظور في الأماكن المخصصة لاستعدادات الممثلين، وعين مرشدنا «يعثر فيه على النساء تعري من ملابسها المنزلية وترتدي ملابس الكوميديانات»، ويحسهن تكون في أرق ملابسها الداخلية كما لو كانت ذاهبة للنوم.. هذا لا يمكن أن يحدث، إن تضيق كثير من التحفظ (ص ٣٠٩). والتقليل من الشأن تأتي من خلال الرؤية السفلية، من الوضع الملق، والجماليات التي تصل إلى ما لا نهاية، والذي يجب أن تكون عليه المرأة رغم كل شيء. والفصل، بالتالي، يضعنا

في موازاة واضحة في العرض في زمن الترفيه، وفي مواجهة مع زمن الصلاة الذي يحتل صفحات مهمة في «يوم الاحتفال في الصباح». والمسرح نشاط جاد جداً، وفيه الكثير من التطرف الذي ينتج عنه الحضور الإيجابي في يوم أحد: «هذه ليست طريقة حسنة للملاحظة الله في يومه المقدس» (ص ٣١١). ويذكرنا المؤلف ببراعة: أن التوازي، على أي حال، يفرض نفسه على ثابالييتا: «والكنيسة خالية من الناس لا يحدث فيها مثل هذه المواقف المثيرة، لو ترفع عينيك إلى المذبح، ستري الكثير من صور القديسين، ينظرون إلى أنفسهم في أماكنهم، وينظرون إلى أنفسهم في التماثيل التي بقوا فيها مصوريين، وتحولوا إلى أشكال حية من الفضيلة، فيتحول المجد إلى مسرح، والمسرح إلى سماء، من لا يرى الكوميديا لا يفهم كثيرًا في المسرح» (ص ٣١٧). هذه الإشارة تقيد هذا الانزعاج الذي يبدو من إهمال العقيدة من أجل ساعة ترفيه قليلة الفائدة. وكان حينها يجري تصوير المرأة من وجهة نظر روتين يوم الأحد، ومن وجهة نظر مشاركتها في الإعداد للاحتفال. فتكون نتيجة التأثير النهائي للكتابة، كما سنثبت فيما بعد، هو وصل العلاقة الساخنة في تحويل طقس إلى طقس آخر. فما يبدو في الظاهر، فإن ذهاب المرأة إلى الكنيسة في الجزء الأول من الكتاب هو مسرح خالص، يتحول الآن بدقة وجدة عملية إلى تالية طقس ديني: إن الذهاب إلى المسرح أيام الأحد مسألة مقدسة.

هذا التحصر من الأعمال المنزلية يسميها مايكل بريستول «العمل العبودي»، وهو توجه، كما أشار من قبل إميل دوركايم (الأشكال البدائية للحياة الدينية)، يعمل في تنافس اجتماعي، ومن وجهة نظر مشابهة (وتستلهم بريستول أيضاً) نجد أن روجر كاليوس، في دراسته عن العنف والكرتقال (الإنسان والمقدس) يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يدافع عن وجود حظ طقوس كبريائية مطهرة. والاحتفال يستقبل على أنه زمن مقدس للحياة الاجتماعية يجري فيه وقف العمل بالقواعد.

ويشير كاليوس أيضاً إلى ما يسميه «linx» يصبح شيئاً من الدوار أو الجنون^(١٤). حسن، كل هذه الآراء عن الانقطاع والدوار التي تقدم لنا صورة مسرح الكوميديا الذي أنجزه ثابالييتا منذ بداية تقديمه للفعل المسرحي، مرتبة من داخل

من خلال خطاب موسوم بإشارات العنف الدرامى. فالواقعية والأحتمالية مرادفان للعنف، داخل هذا المسرح ويقدم الوجه الأكثر إغلاماً للحياة المسرحية:

«لو كان الأمر هو الإصرار، فإنه يكشف تلك الجبال من التصنع بالطريقة نفسها التى يعبرون بها عن قنوطهم، فالأجساد بشرية، كالأخرى تماماً، والضربات تؤلم كما تؤلم الأجساد الأخرى. فإذا كان فى الكوميديا خطوة تنازع فإن العارض الذى يكون دوره هذا على استعداد للتمرغ على الخشبة الفارقة فى البصاق، أو غارقة فى الطين أو السامير سيئة التشرب والعصى المغروسة، دون أن يبدي ألاماً، كما لو كانت ملابسه مصنوعة من جلد مصقول» (ص ٣١٣).

هذا الجزء يتضمن عناصر لها معناها، مثل تلك «السامير» و «العصى» التى تذكر بالآلم المصاحب لبعض الاستعراضات التى يعانى فيها الجسد (هنا يترغون فى البصاق) ويجرى ضرب مغليها، أو فى الطين، الذى يلعب أيضا دوراً فى كبر آلات المصور الوسطى، ويعدو ليلعب حضوراً فى هذه الصورة كاشفاً عرى خشبة الكوميديا. يمكننا أن نؤكد أن تلك الأوصاف للمثل توجد على بعد خطوة واحدة من فلسفة الحشر التى حللها باختين كتناقض للدراسة (توجد بالتالى، مسافة ما بين هذا البصاق وهذا الطين والعريات - الخشبة المليئة بالمخلفات الحيوانية التى يصفها الاستخدام) على أى حال، إنها تلك الخطوات الأولى التى تنمى معها الحدود الموضوعية فى الأرض والضرورية لقلب الاحتفال المسرحى ومساحة تقديمه.

«يجب على المرأة أن تذهب إلى الكوميديا يوم العيد، وهى عادة ما تقوم بعملها اليوم» (ص ٣١٧)، ويبدأ المؤلف بالتحذير: فإلنساء «يأكلن أى شئ»، ويحتفلن بطعام الغداء لتناوله فى العشاء (ص ٣١٧)، محطماً بذلك تناسقاً منزلياً يحمل فى داخله إيقاعه الفاض وعاديته^(١٥) من البدايات يتحمل خطأ شبيه مؤكد يقول إن المرأة فى ذهابها للمسرح يعتبر خطأ مرتبهاً بسرو غير لازم لها. ويعتبر تحطيماً لما هو متناقض فى حياتها: فرواية الإبحار النسوى إلى مسرح الكوميديا يتضمن أيضاً كل ما هو سيئ الصنع، أى ترك الأشياء غير مكتملة، فكل الأعمال التى تتوقف قبل إتمامها أو تنظمها. لكن أيضاً فإن دين المسرح

حجراته الداخلية نفسها، ومن انقطاع السحر الذى يكمن فى عمل الممثل وفقره. والمسرح الذى يرسمه لنا فى الصفحات الأولى فى «يوم الاحتفال فى النساء» يفجر كل الحدود ويضع القارئ فى النقطة المحددة للانقطاع عن كل حلم: فى حياة الممثلين الصعبة، فى الجمهور الذى لا يدفع ثمن جلوسه على مقعده، والمثلة العارية التى تتأمل «الفضولى» الداخل، وفى الأخطار الدائمة حول إمكانية «فشل» العمل المسرحى بفعل الحراس، وعناصر السحر الدرامى، كما يشير كاليوس، ما هى إلا مجرد مجموعة من العمال.

فالمثل بالنسبة للفردى نوع من الجاسوس أو الهارب الذى يمارس عمله بشكل جاد، دون لعب، خلال هذا الفساد الفنى، من المهم والأساسى أن تكون هناك أداة روائية لشخص مثل «الفضولى» (أو «tricheur» حسب لغة كاليوس)؛ لأنه يصبح مرشداً للقارئ فى مسيرة تمحو الحدود وتقلل من حجم جماليات الفعل المسرحى.

وإذا ما تعلق الأمر بالقطاع فإن السحر يختفى، ويدير حلم الكرفال، وعندما يعرى الفضولى المثلثات بظفرته، فإن الممثل الساخر يعود إلى الانضمام إلى مجموعات العمل العادية، بعيداً عن مساحة الامتياز التى تفرضها قوانين الحلم واللعب، ومثلة ثاباليتا توجد فى أسوأ حالاتها، لأنها لا توجد فى ملابسها المدنية العادية، بل فى منتصف الطريق بين شخصيتها وقناعها، دون أن تتمكن من السير باتجاه أى من الشخصيتين تحت سيطرة النظرة الفاحصة للفضولى الدخيل. هذا التحول، المعروف بشكل مزدوج بفضل كتابة ثاباليتا، فإنه مجرد مغادرتها منطقة امتيازها المنتقص من كل سحره فعليها أن تعتاد على الطريق القصير فى المنتصف ما بين غرفة خلع الملابس والعودة إلى العالم الواقعى، إلى دورها المحدد لها كشخص عادى. كمواطن عادى، فى هذه الحالة، فإن التحول كان محلنا منذ بداية التحليلات الطويلة التى أجراها ثاباليتا (فإنسان المسرح فى النهاية) تصبح حياة الممثل الصعبة غير ذات قيمة، من خلال خطاب يعيده دائماً إلى الحياة العادية وفقره الذى يطارد فى الوقت نفسه الذى تخونه فيه عندما يجرى الإعلان عنه.

وبالتالى، لا نلتقى فقط خطأً متوازناً أو كاشفاً، بل إن المؤلف يجمع تلك الخطوات الأولى عن الحياة المسرحية

يفقد اكتماله منذ أول دخول قدر إليه، والذي ترى فيه النساء «شيئا كالجدري المجنون، ونساء أخريات مجنونات مثلهن» (ص ٣١٧) وصفة «المجنون/المجنونة» (مع ميل إلى الغيابة) تحقو على تغير أنثروبولوجي من تفسير تشييري لـ «Stultite» طبقا لكارو باروخا، من يؤكد أنه «لا يجب أن ننسى أن فكرة نقصان المرأة للعقل يمكن أن يفترض أيضا نوعًا من حالات المساعدة القديمة جدًا» (ص ٥١)، وأن الجسدية ترتبط بالضرورة بشيء من الجنون. على أي حال، نجد أنفسنا أن هناك هذا الطقس الذي يحتوي على سلسلة من القواعد غير المكتوبة كما لو كان الأمر يتعلق بالقداس الكنسي، على سبيل المثال، المكان الذي يجب الدخول إليه من لهم أن يكون لكي تشاهدن ويشاهدن^(١٧)، وإن كان في قلم ثابالييتا الانقلابي نجد نساءنا «ترين الترفيه بشيء، يرينه ولا يجدن ما يرفهن به عنهن، لكن الاستراحة من السرعة التي عشن بها طوال الصباح يجعل المسرح مجرد ترفيه لهن» (ص ٢١٨). السرعة، الغيبة، والاحتكاك بالأجساد.. عناصر أساسية في هذا الريط بين ما هو جسدي وجنوني.

من ناحية أخرى، فإن دخول المسرح يتطلب عرضا من التضامن، فيصير لنا المؤلف النساء صانعات وبالتالي يحلن معهن المكسرات التي يوزعنها بشكل روتيني أو يتخذن وضع الرصانة العائلية المتكررة^(١٨). وبالمثل السريع نفسه الذي ينفذ به ثابالييتا مناورات حلاقة في الصباح، فيحمل الآن كل تلك طقوس الاستعدادات النسائية. والفضول نفسه والتطفل الذي يجري في القداس الكنسي يتحول الآن إلى فضول جاد يسهل الشكل المعماري للمسرح (ص ٣١٩)، ويستغل ثابالييتا ليتخذ تلك الطريقة النساء الثرائيات^(١٩).. ويمتاع موضوعية مقارزة نجد هناك طقسا متكاملًا من الخيال الذي يُستخدم لممارسة كل هذا، وهكذا، «تلك النساء محكوم عليهن بالبقاء عرضة لهذا الرجل الفضولي وتلك المرأة المتزوجة. وبالطبع ليس مستحبًا الحكم على مشتبته فيه قبل سماع دفاعه» (ص ٣٢٠)، ونفس التعرض للفضول ووجهه الوسيم وطريقة هندامه، والذي يبدأ في تجريب العاية مع النساء في صحن المسرح، الجوع والصوم الذي يدفع إليه المسرح، يؤدي نتائج، لكن لا أحد يترك مكانه الذي يتحول شيئًا فشيئًا إلى معاناة بسبب تراكم الناس بشكل كثيف.

لا يهم هذا التفرقة التي وضعها فيكتور تيرنر لأول مرة في كتابه المعروف «أحلام، حقول، واستعارة» بين «التركيب الاجتماعي» و«الجماعات». هذا المصطلح الأخير، نقطة انطلاق لدراسته «مشاهد وهوامش وأفكار: الرموز الدينية للجماعات» (ص ٢٣١-٢٣٦) من الكتاب نفسه، يشير إلى مشاركة قوية ووقتية بملاحق احتفالية تدفع مجتمعًا صغيرًا إلى إقامة الاحتفالات الطقسية، ويُدخل فيها أيضًا عنصر التضامن المؤقت. في مواجهة فكرة «التركيب الاجتماعي» (نظام من القواعد المتماكة المقبولة والشرعية)، والتي هي عنصرية بطبيعتها، أما فكرة «الجماعات» فهي متساوية ومحافظة على مستوى معين^(٢٠).. ولا يخفى أن ثابالييتا كان واعيًا لهذا العنصر اللغوي الذي ينتج من المرأة خلال التلاقي الحميم مع مجموعة من نوعها، في هذه العلاقة بين الجمهور (هن) فإن مثل هذا المسرح له وجه، ومع القناع المثير للفضول يشتمها» (ص ٣١٢)، في ملحه العام فإن هذا القناع الوقتي الذي تمنحه للمساحة الاحتفالية بكل ظواهره الواعية لأبطاله: «لا أحد ممن هناك يقول لهن بشكل غير عادل ما يمكن أن يقال لهن في الشارع دون خطورة كبيرة لانتقام منهن أو أن يقدموا إلى العدالة» (ص ٣١٢). إن القناع انتقالي، وبالتالي فهو التجريب الذي حافظ عليه طوال باقي الأسبوع.

في حالتنا نحن نشاهد طقسًا من التضامن الأنثوي يشكك في التراتب الاجتماعي داخل المسرح الكوميدي؛ لأنه يحطم الحدود التي تجزئ صحن المسرح، ليدخل العنف الرمزي في إطار أوسع من المسرح (هذا الكسر للحدود الممكنة يعتبر من ممارسات الجماعات التقليدية) وبهذا التسامح الوقتي، وهذا «الخروج على الفريق» فإن ناتالي زيمين ديفيز أطلقت عليه بشكل نبيه «معنى سيطرة القواعد كمنزج من الفرض والتضامن بشكل بارز من وجهة نظر أنثروبولوجية. وهكذا، على سبيل المثال، يمكن خلق انتماء ووفاء عاطفي من خلال الكوميديا التي يجري مشاركتها في صحن المسرح، أو من خلال التنمية التي لا تصل أبدًا إلى أنثى العنصر الرجالي. لكن العنف ليس رمزيًا فحسب، وثابالييتا يعتمد في وجهة نظره هذه على معركة في هذا المجال يعكها أن تؤكد الممارسات غير المقبولة التي تخضع لها النساء عندما تذهبن إلى المسرح. يقوم بعض الشباب باختلاق معركة مع موظف شبك

تجد أنفسنا أمام أحداث تتكرر كل يوم أحد، ولهذا، لا يهم أن يكون سبب اللقاء هذا العرض، أو عرض آخر؛ لأن أيًا منهم ستكون نتائجه مشابهة لما يحدث في كل مرة، إذًا، وكما لو لم توجد احتفالية أخرى في العالم» (ص ٢٣٢). وأخيرًا، فإن ثاباليتا ككاتب جيد للكوميديا ما كان يريد أن يعترض على شيء هو غارق فيه، أو يمكن أن يضعه في مواجهة مع الآخرين، فالعناوين والتفاصيل تصبح أكثر خصوصية. وليس جيدًا المسرح الذي يمكن الشك في قيمته، بل المهم هو جمهوره المقنع والمكثوف.

إن جملة هوين تعيدنا إلى البداية لعملنا، الذي يلعب فيه القناع دورًا مهمًا، والذي يعتبر بالنسبة لروجر كاليوس (اللاعب والإنسان) حاملًا لقيم مسممة ومحورة في الوقت نفسه. أما من ناحيتها خوليا كريستيفا، فقد كتبت أنه «القناع يجسد الزمن، ويتحول إلى شخصية الزمن، الذي ما أن يظهر، حتى يتوقف، فالزمن في المشهد الكرنفالي لا وجود له، أو، لو فضل، لا يوجد خيط زمني متواصل بل هو مقياس كامل موجود هناك، في وجوده الجمعي والمركزي» (ص ٢٣٣). لكن ثاباليتا يكسر هذا التواصل الزمني مناهًا إحساسًا بوقتية (مساء الاحتفال)، لواقعية احتفالية تمنع من موقع إعادة الكتابة لهذا أو ذلك الأحد. يحطم القناع ويستعيد الزمن وأركانه. يكسر السحر ويبقي الكتابة للكرنفالية (والمضادة للكرنفالية) لثاباليتا.

الهوامش :

(٣) من هذه الناحية فإن كارو باروخا: «يمنع بعض الأحداث الخاصة لبعض الاحتفالات معنى مزدوجًا، إيجابيًا وسلبًا، يصيب هذا مرتبًا بطقوس وثنية والتي يصبح فيها أيضًا الكوميدي والتراجيدي، واللذيق والكراهية، متحدان بشكل عجيب». الكرنفال، تحليل تاريخي ثقافي، مدريد، ١٩٨٤، ص ١٥٥.

(٤) لدينا بعض الدراسات عن الاحتفال بالكرنفال في إسبانيا في زمن ثاباليتا، انظر، خوسيه ديبيكو وبينويلا، أحياء الكرنفال، مدريد، أسبانيا كالي، ١٩٤٤، ص ٣٣-٢٩.

(٥) انظر، كنوع من استكمال المعلومات، أطروحة اليخاندرو بارديس، الاحتفال الانتقالية أو الانقلاب الاحتفالي: دون كيهوتي كتركيب

التذاكر وفجأة تتحول النساء إلى ضحية تعاني من نتائج الضربات، داخل عنف شرعي له علاقة وعديدة بعبادات الكرنفال، والتي لا ينقصها الدم الذي ينفذ من أنف سيده، بسبب «ضربة كعج ضربه إياها أحد المشاركين في المشاجرة» (ص ٢٣١-٢٣٠). وعندما تنتهي الكوميديا، يقص علينا ثاباليتا، إحدى النساء فقدت مفتاحها، والأخريات عدن إلى بيوتهن بإصابات ورضوض» (ص ٢٣٢) وبشكل عام فإنه بالنسبة للجميع يعني هذا معاناة عندما يتقرر المشاركة في الطقوس التي تفرضها زيارة المسرح، وزغم ذلك فإنه يخلف حبًا ولذة تدعو إلى تكرارها. وبفضل هذا الإحساس بالانتماء يمكن الحصول على نوع من الاستجابة الجمعية والمجهولة ضد فرضيات منزلية (واجبات عائلية) وعامة (مراقبة الحرس أو المنظم) التي تقود في نهاية المطاف إلى الإحساس الضروري لإقامة الاحتفال بشكل عشوائي، واحتفالية كرنالية.

إن هذا مسرح بلا مسرح، وثاباليتا من يعلمنا هذا من جديد من خلال لغته الساخرة وتقنيات التي تقلل كثيرًا من شأن هذا العمل (الحيوانية، والمبالغة والمجاز والاستهزائية والتحليل المدهش) وينتهي الاحتفال وينتهي معه فصل مثالي، لكن لم يحدثنا عن الكوميديا في أية لحظة؛ لأن العرض كان مكانه من الناحية الأخرى من المكان، ولعب القناع دوره في مكان آخر. في الحقيقة أصبح العرض لا ضرورة له، لأننا

(١) نراق على أن الشكل للمسرحي يعتبر شكلًا يتعاضد بشكل شبه دائم مع أنواع أخرى دائمة التحضر، كما في الفصول مما يمنحه القدرة التفتيش حسب ذكواته، على سبيل المثال، فإن جرين بالت، يعتبر في دراساته عن المسرح الإيزنابيشي، انظر، مايكل فاكولت، معمارية المعرفة، ترجمة أرويلج، جارتون ديل كاميني، برشلونة القرن الحادي والعشرين، ١٩٧٢.

(٢) تقارير مثيرة أخرى عن هذا اللجوء من العمل التي قام بها كل من بابيلوت وبيلاز ديچانو، وإن لم ترق أي منها يتناول الموضوع من وجهة النظر تلك، انظر، فرانسواز بابيلوت، يوم الاحتفال في المساء لخوان ثاباليتا، بوليفين هسبانك، ١٩٤١، ص ٣٠٦-٣٠٩.

كوميدي - ساخر للكرز زال الباختريني،
ديسمبر/نوفمبر ١٩٨٩، يرد على
الظواهر نفسها فيما يتعلق بدين كيخوت.

(٦) انظر، سي كويباس، **خوان تاباليتا والهدف**
الأخلاقي من العبادات في لكربي دون
أغوستين ميارس كارلو، مدريد، ١٩٧٥، الجزء
الثاني، ص ٤٩٧-٥٢٣.

(٧) للبحث بشكل كامل للمصادر التي استخدمها
تاباليتا، انظر، كويباس، **خوان تاباليتا**،
ص ٦١-٦٠.

(٨) مايكل بريستول، **الكنز والفساد**، نيويورك،
ميتن، ١٩٨٥، ص ٤.

(٩) **المصدر السابق**، ص ٣٦٢٩.

(١٠) استخدمنا النسخة الإنجليزية لهذا العمل الذي
تمت ترجمته على أنه ممارسة الحياة اليرمية.

(١١) انظر، إليزابيث ب أورتون، **خوان تاباليتا**؛
عاداتية العصر الذهبي، نيويورك، ١٩٨٩،

وجيمس ستيفنسن، **العاداتية وفكرة خوان**
تاباليتا، ١٩٦٦، ص ٥١٢-٥٢٠.

(١٢) نحيل على دراساتها: «من يقدم كتاباً يقدم أكثر»
الكتابة والكتابة الفلسفي في «يوم الاحتفال في
المصباح والمساء لخوان تاباليتا» ١٦٦٠، مجلة
فقه اللغة الإسبانية، ١٩٩٨، ص ٣٠٩-٣٢٥.

(١٣) انظر ماربلين ديور نبيه، **الحياة اليومية**
الإسبانية في العصر الذهبي، ستانفورد،
الجامعة، ١٩٧٠، ص ١٣٦، التي يؤكد فيها
على تلك الاستراتيجيات الهادفة إلى الخداع،
ويأتالي تكون هناك إمكانية دفع تكررة الدخول
عدة مرات حتى يمكن الحصول على القعد، وإن
هذه العادة كانت منتشرة في مسارح الكوميديا.

(١٤) كتاب كاليوس (باريس، جاليمار، ١٩٥٨) نقد
لومفوسو اللعب لجون هويزنجا، الذي تعتبر

تفسيراته «طبيعة ومعنى اللعب» في دراسة عن
عناصر اللعب في الثقافة، نيويورك، ١٩٧٠،
ص ١-٢٧، تعتبر ضرورية لالتزامنا من نقننا.

(١٥) كان من العادة، كما يذكرنا ديغورتيو، **الحياة**
اليومية. ص ١٥٢. عندما تجرى الكوميديا
الرئيسية في منتصف النهار والخليفة في الليل
عن الحياة الليلية في تلك الفترة يقدم لنا
معلومات موسعة وموثقة في كتاب ديالتي وبيزويلا.
(١٦) يقدم تاباليتا نساء أربع يدخلن إلى المسرح
«معتدلات» وهي عادة نسائية أغضبت كثيراً من
الأخلاقين وحاولوا وضع قواعد لها دون أن
يجدوا نجاحاً (**الحياة اليومية**، ص ١٥٩).

(١٧) انظر ديغورتيو، **الحياة اليومية**، ص ١٣٧،
حيث يفصل العادات السيئة التي تمارسها النساء
بإلقاء للكسرات من أعلى وهي عادة قد انتقدتها
فرانثيسكو سانتوس في كتابه **نهار وليل**
مدريد.

(١٨) موضوع الفضول والثروة مصدر مهم لمعرفة
تفاصيل الحياة الليلية الخاصة جداً.

(١٩) هذه النظرة يمكن رؤيتها من وجهة نظر أخرى
يقدمها لنا بريستول: نظراً للهدف الإنساني
للنوع البشري في أماكن كثيرة من أوروبا،
والتي تدفع بعض دوافعها للإنفاق على بعض
المستلزمات (المعروف في مدريد مثلاً) فإن هذا
يحدث فيما هو احتفالي وإداري تقني.

(٢٠) في هذا المجال الاستشارة واجبة للاطلاع على
شرح وضعها باحثين عن أحد الأعمال المعروفة
من دجانجانيويا وبانتيجريل، ويجري شرحها
أيضاً وشرح الدم من فمها، ومن أنفها، ومن
أذنيها، ومن عينيها، في **الثقافة الشعبية في**
العصور الوسطى وعصر النهضة.





احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد

مآثر إبراهيم محمد أبو عيش

مقدمة

إن للإنسان المصرى البسيط عطاء فنى وجمالى غاية فى الثراء فى جميع انشطته الروحية والمادية. والباحثة هنا تحاول التعرف على جوانب الاحتفالات المصرية بعيد شم النسيم فى مدينة بورسعيد وتناول الخلفية الاجتماعية لهذا العيد هناك وقد تم رصد عيد شم النسيم بالفعل عام ٢٠٠٧م، واعتمدت على البحث الميدانى إلى جانب المنهج التاريخى المكتبى مما ساعد فى الكشف عن معالم الشخصية البورسعيدية وخصائصها الفكرية من خلال البعد التاريخى والبعد الجغرافى والاجتماعى والثقافى.

موضوع الأعياد والاحتفالات الشعبية من الموضوعات المهمة لأنه يمثل جزءاً من نسق العادات والتقاليد الشعبية فى المجتمع المصرى. والمتأمل للأعياد والاحتفالات الشعبية يرى أن احتفال شعب ما بمناسبة ما يعد رمزاً لدى أهمية وعمق هذه المناسبة فى حياة أفرادها، وتغييرها أو إلغائها يعد من الأمور التى يجب التوقف عندها للرصد والتحليل لمعرفة الشكل المعاصر للاحتفالية. وقد ذكر د. زكى نجيب محمود أن هناك قيماً من التراث تستحق البقاء، فليس

المقصود بمحاكاة الأواخر للوائل إلا ندع مجالاً للإبداع، ولإلادة الحرة أن تفتخر لتقع عليها تبعه اختصارها. فحين نوصى المعاصرين بأن يترسوا فى سيرهم خطى السالفين فإننا ندعو إلى إحياء تراث الآباء ليسرى فى حياتنا الحاضرة وأن نتلمس لأنفسنا طريقاً تجمع فيه بين القديم والجديد بين الموروث والمعاصر، ليس المقصود بهذا أن نتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحدافيرها فى قوالب السالفين. لكننا إذا ما طالبنا أنفسنا بإحياء الماضى إحياء يسرى فى جسم الحياة الحاضرة فمن حيث الاتجاه لا فى خطوات السير، محاكاة فى الموقف لا فى مادة المشكلات وأساليب حلها، محاكاة فى النظرة لا فى تفصيلات ما يقع عليه البصر، محاكاة فى الإبداع لكل ما هو أصيل مثلاً كان الأسلاف يبدعون دين أن تكون الثروة المستحقة هى نفسها التى استحدثها القديم محاكاة فى القيم التى يقاس عليها ما يصح وما لا يصح، والقيم كثيرة - ولا يزال الكلام للدكتور زكى نجيب محمود - تلك التى كانت تنظم حياة أسلافنا فكراً وسلوكاً - والتى يمكن أن نستعيد بها لحياتنا المعاصرة لتكون هى الحلقة الرابطة بين ماضٍ وحاضر^(١).

نبذة مختصرة عن نشأة مدينة بورسعيد

«تعتبر بورسعيد مدينة قديمة نوعاً ما ولكنها ليست في عراقة مدن مصر الأخرى. فقد تم بناء بورسعيد عند حفر قناة السويس عام ١٨٥٩م وسُميت بهذا الاسم نسبة إلى الخديو سعيد الذي منح حق الامتياز إلى فريداندي لى ليسبس. وكانت بورسعيد مدينة متعددة الثقافات حتى عام ١٩٥٦م، حيث لعبت دوراً في إثراء الحركة الثقافية فقد كان يتعايش فيها مصريون وعرب ويونانيون وقبارصة والطيون وشوام.

وقد عاشت مدينة بورسعيد ثلاثة حروب ضارية وبرغم التدمير الذي تعرضت له المدينة إلا أنها لا تزال تحمل الطابع الفرنسي لمنشأتها التي كانت قد شيدتها شركة قناة السويس. فالزائر للمدينة سواء في الصى الأروبي شرق المدينة أو الصى العربى في غربها يجد تراثاً متجانساً وفريداً للعمارة.

كانت البيئة صحراوية في هذه المنطقة كما أن بقعة الأرض التي تقع على المد الذي سيجتم فيه حفر قناة السويس فيما بعد على البحر المتوسط ما هي إلا لسان رملى ضيق يمتد بين البحر وبحيرة المنزلة، وعند هذه النقطة بالتحديد قرر فريداندي لى ليسبس أن تصب فيها القناة في البحر المتوسط وكانت هناك صعوبة رسو السفن بالقرب من هذا الموقع وبمحض الصدفة تم اكتشاف حفرة واحدة تكاد تبرز من سطح الماء على بعد بضعة مئات من الأمتار من الشاطئ فزودت الحفرة برصيف خشبي عائم يساعد المراكب على الرسو وسرعان ما أصبح هناك مرفأ تم صناعته في البداية من الخشب وأصبحت هذه الحفرة هي قلب بورسعيد النابض بالحركة حيث شيد بعد ذلك باريعين عاماً تمثال لى ليسبس.

وكان سكان المدينة في البداية هم عمال موقع الحفر ومن جنسيات مختلفة. كانوا يسكنون الخيام الجماعية، ثم تحولت هذه الخيام إلى تكتلات شيدت من الخشب بمحاذاة الشاطئ.

وفي عام ١٨٦٠م، أصبحت بورسعيد تضم المحال التجارية وورشه للتجارة الآلية وورشاً أخرى تخدم أغراض المجتمع الجديد، ثم تزامن هذا مع تجمع بعض الفلاحين الذين نزحوا من المناطق المحيطة لممارسة للهن الصغيرة المختلفة مكونين ضاحية تقع بمحاذاة الشاطئ على بعد

بضع مئات من الأمتار خارج المدينة أطلق عليها اسم «جميلة» والتي أصبحت فيما بعد متنزهاً لسكان المدينة.

لم يبق شيئاً من مدينة بورسعيد الأولى سوى النارة فقط والتي اعتبرت في عصرها أعجوبة وحظيت بصيت عالمي لاستخدام الخرسانة في بنائها للمرة الأولى. وقد وصل ارتفاع برجها إلى ٥٦ متراً وقد اتخذت رمزاً لمدينة بورسعيد، وكان قد تم تشييدها قبل أسبوع من احتفالات افتتاح القناة.

وأصبحت بورسعيد منذ عام ١٨٨٥ تحوى اثنتى عشرة قنصلية أوروبية مختلفة وثلاثة بنوك وفندقين ومسرح ومقهى مما يدل على ازدياد أهمية المدينة في ذلك الوقت وضمت مختلف الجنسيات والديانات من يهود ومسيحيين ومسلمين. وكانت جميع العملات مقبولة هناك حيث كانت تنتشر المغاند الصغيرة التي يقف عليها التجار العالمين في تبادل العملات عند وصول السفن.

لم يهتم الإنجليز أن يفرضوا ثقافتهم على أهل المدينة وتركوا مهمة التعليم بالمدارس للفرنسيين مكثفين باستغلال كافة أنشطة البناء لصالحهم تاركين كذلك شئون إدارة المدينة للجالية المالطة التي كان لها حضور مؤثر في المدينة لنشاطهم الفعال بها.

أما ضاحية بورفؤاد، فقد فكر المسئولون في شركة قناة السويس بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى في إنشاء مدينة جديدة على الضفة الأخرى للقناة لتسكين عمال وموظفي الشركة بإنشاء ٣٠٠ منزل، وكانت البداية عام ١٩٢٠م على مساحة ٨٢٢ فداناً. وحملت المدينة اسم فؤاد الملك الحاكم وقتئذ. وصممت أيضاً على نمط النماذج الفرنسية والحدائق الصغيرة الخاصة بكل منزل. وقد ظلت بورسعيد تفيض بالحياة حتى الستينيات من القرن العشرين حيث اختلف التنوع الثقافي والإنساني، إلا أنه بعد حرب ١٩٥٦م هاجر العديد من الأجانب بينما كثيرون ظلوا بها حتى حرب ١٩٦٧م.

وتعتبر بورسعيد كما ذكرت آنفاً مدينة حديثة بالنسبة لمدن مصر الأخرى العتيقة إلا أن هناك ملامح خاصة قد تكونت لبورسعيدى المصرى نجد في الألفاظ العامية والفرن الشعبي الخاص بها كإغانى السمسامية والرقصات ذات الصلة بالبحر التي يطلق عليها «البمبوية»، ويحضر معظم أبناء بورسعيد في الصعيد ودمياط فهم أحفاد العمال الذين حفروا القناة^(١).

وضعت قناة السويس يد مصر على نبض العالم كله، وأعطتها نافذة أو طاقة على الدنيا وربما كان لهذا نصيب في سبق مصر النسيب للحضارة الحديثة. وليس هناك شك في خطورة دور قناة السويس في البناء الاقتصادي المصري وخاصة منذ التأميم. وقد تطورت وظيفة القناة في العقود الأخيرة فقد بدأت واستمرت طويلاً كحلقة الوصل بين الشرق الأقصى والغرب وخاصة بين الهند وبريطانيا. وكانت تعكس قطاعاً للتجارة التقليدية بين الشرق والغرب أو بين الجنوب والشمال. ولكن وظيفتها بدأت تتطور تدريجياً وجوهرياً منذ الحرب العالمية الثانية. فقد أصبحت شريان الزيت أساساً وحلقة وصل بين الغرب والشرق الأوسط خاصة، وأصبحت أيضاً عتق أوروبا التي تعيش على البترول، وأصبحت القناة اليوم أهم ممر عالمي استراتيجي لأهم سلعة استراتيجية في العالم.

وينبغي الإشارة إلى أن القناة كما هي الآن إنما هي قناة جديدة وشيء مختلف تماماً عن القناة التي تركها الاستعمار، فهي الآن أكثر من الضعف في السعة وإنها لحقيقة حاسمة أننا ملكتنا زمام موقعنا وموضعنا في وقت واحد حين أمنا نهر النيل وقناة السويس، والآننا معاً يؤكدان سلامة الأساس الطبيعي لبنائنا البشري وأن كنانة الله يمكنها أن تنطلق إلى مستقبلها بلا أدنى شك أو قلق لأن ما كان أبوه التاريخ وأمه الجغرافيا فهو من صنع الله^(٦).

موضوع الدراسة أسهم في بلورة عدة تساؤلات تدور حول العادات والتقاليد وهامية المعتقدات والمعارف الشعبية وإلى أي مدى أثرت التفسيرات التي حدثت في البناء الاجتماعي ونظمه المختلفة في الإبقاء على طريقة الأعياد والاحتفالات الموروثة أو المزاجية بين التقليدي والمعاصر. لقد استعنا بالمنهج التاريخي من خلال الاعتماد على الكتب للتعرف على أشكال الاحتفالات والأعياد في مصر القديمة ومن جهة أخرى بلورة وتحديد الجوانب المختلفة لهذه الاحتفالات والممارسات المرتبطة بها.

عيد شم النسيم في مصر القديمة

«كن فرحاً حتى تجعل قلبك ينسى أن القوم سيحتفلون يوماً ما بموتك، فمتع نفسك ما نمت حياً وضع العطر على رأسك والبس الكتان الجميل ولبك نفسك بالورائع الذكية للقدسة، وزد كثيراً في المسرات التي تملكها ولا تجعل

قلبك يكتئب واتبع رغباتك وافعل الخير لنفسك ولا تغضب قلبك حتى يأتي يوم نعيك أقض اليوم في سعادة ولا تجهد نفسك فليس في قدرة إنسان قد ولد أن يعود ثانية»^(٤).

هكذا كان المصري القديم يرى الحياة ولهذا فقد تعددت أعياده واتخذت أشكالاً مختلفة وبعض هذه الأعياد نجدها مستمرة إلى وقتنا هذا كعيد شم النسيم، فعيد شم النسيم الاحتفال به هو احتفال مصري وهو عيد الربيع وتحديده النشاط وكان المصريون يخرجون إلى اللزارع والحقول للزراعة وكان لديهم اعتقاد بأن من لا يخرج فيه للزراعة يصاب بالضمور طول السنة.

ولما اعتنق الأقباط المسيحية رأوا ضرورة الاحتفال به وجعلوه في اليوم الذي يلي عيد القيامة مباشرة ليكون سرورهم بذكرى قيامه فادبهم. وأصبح يحتفل به المصريون جميعاً حيث يخرجون إلى الحقول والحدائق ياكلون البيض والفسيخ والخضراوات. وجرت عادة الحكومة المصرية أن تعمل مصالحها في هذا اليوم باعتباره عيداً قوياً.

وشم النسيم عيد ينشئ مرتبط بعيد القيامة المجيد فإن الكنيسة الأرثوذكسية تقيم في فجر هذا اليوم قداساً تسميه قداس شم النسيم، تتلو فيه قصة مقابلة السيد المسيح يوم الاثنين - ثاني يوم قيامته - للتلميذين الذاهبين إلى عمواس وتشكر الخالق للغلام من بين الأموات وتذكر فرحة الطبيعة بقيامة إلهها ونصرته على الموت. فالطبيعة التي كانت قد حزنت لصلبه مما حمل العالم الفلكي المشهور ديوناسيوس الأريوباغي أن يقول حين شاهد تلك الظواهر الطبيعية العجيبة: إما أن الطبيعة تحترق أو أن إله الطبيعة يتعذب. فهذه الطبيعة التي حزنت لموت إلهها تبتهج بقيامته ونصرته على الموت وتمتثل بعبيدها - عيد الربيع - عقب قيامته مباشرة. وبالنسبة لحكاية بيض شم النسيم وأربطاه بعيد القيامة المجيد؛ فإن البيضة تشبه القبر وتعتبر في نفس الوقت أصل الحياة، فكما أن فرخ البجاء هو الذي ينقر البيضة بمقارره ويخرج منها مكتسباً الحياة من الموت، هكذا السيد المسيح وهو حي في ذاته استعمل سلطانه على الموت وتخطى حواجز القبر وخرج منه حياً ولكن ليس كخروج الكتكت الضعيف ولكن كالأمم الخارج من سبط يهوذا. تلوين البيض هو علامة الفرخ والإنهаж لقيامه السيد المسيح وفي القدس يرسمون على البيض صورة

القيامة المجيدة ويكتبون عليها باللغتين العربية والقبطية عبارة «السيح قام».

ولهذا ، فإن عيد شم النسيم عيد لحنى قبطى مرتبط تمام الارتباط بعيد القيامة المجيد ولا يمكن فصله بحال من الأحوال. ولتوحيد الأعياد يكون بإعادة الأعياد الغربية إلى مستقرها الأول بالتقويم اليولياني المساوى للتقويم القبطى (المصرى)، وكان هذا متبعاً طوال ١٦ قرناً الأولى قبل التعديل الجريجورى. ففي التقويم اليولياني يكون دائماً ٢٩ كيهك أو ٢٨ منه فى السنين الكبيسة موافقاً على الدوام يوم ٢٥ ديسمبر وأن ٢٥ برمهات يوافق ٢١ مارس^(٤).

وقد اعتاد المصريون القدماء أن يحددوا السنة الشمسية طبقاً لظواهر فلكية رصدوها. وكانت السنة تبدأ عندهم بعد اكتمال البدر الذى يقع عند الانقلاب الربيعى وهو الذى يتساوى فيه الليل والنهار، وقت حلول الشمس فى برج الحمل، ويقع فى ٢٥ برمهات وكانوا يحتفلون أن ذلك اليوم هو بدء خلق العالم لذلك اعتبروه أول إزمان.

واعتبر أيضاً أن هذا العيد وثيق الصلة بعيد الفصح اليهودى، حين خرج بنو إسرائيل من مصر فى عهد موسى عليه السلام كان ذلك اليوم يوافق موعد احتفال المصريين ببداة الخلق وأول الربيع واعتبروه رأساً لسنينهم الدينية وأطلقوا على يوم خروجهم الفصح وهى كلمة عبرية من فصح أو فسح بمعنى اجتاز أو عبر إشارة إلى نجاتهم وتحريرهم عندما نجحوا خروب الفصح ورشوا نمه على بيوتهم. وكانوا يحتفلون به فى فصل الحصاد ويسمونه (شمو) الذى حرف بعد ذلك إلى (شم) وأضيفت إليها كلمة النسيم بعد ذلك. وهكذا اتفق عيد الفصح العبرى وعيد الخلق المصرى ثم انتقل بعد ذلك إلى المسيحية لموافقته عيد القيامة كما ذكرنا.

وقد جاء فى كتاب مختصر الأمانة القبطية: «أما شم النسيم، فهو عيد وهنى قديم اتخذته القبط فى أول فصل الربيع ليكون رأساً لسنينهم المدنية غير الزراعية وكانوا يحتفلون بعيد الربيع كما تحتفل بعيد شم النسيم اليوم ويشارك فيه الفرعون والوزراء . وكانوا يحتفلون بعيد الربيع كما تحتفل بعيد شم النسيم اليوم ويشارك فيه الفرعون والوزراء والأمراء فهو العيد الذى تبعث فيه الحياة وتجدد النباتات وينشط الحيوان لتجديد النوع أى إنه بمثابة الخلق

الجديد فى الطبيعة فتزدهر الخضرة وتتفتح الأزهار ويخرج الناس جماعات إلى الحدائق والمتنزهات والحقول، وكانوا يستيقظون مبكرين حفراً لهمم والنشاط ورمزاً لأولئك الذين أطلعوا الإلهة حتحور وخرجوا عند الفجر يحملون أواني البيرة ليسكبوها قبل فتحها للبشرية. وقد اعتادوا أن يحملوا معهم طعماهم وشرابهم ويركبون الزوارق الخفيفة على صفحة النيل ويغنون على أنغام الناي والمزمار ويرقصون ويصفقون ويقضون يومهم فى لهر ومرح.

وكانت أحب الأطعمة إليهم فى ذلك اليوم البيض والسماك المالح والبصل والخس والملانة ولحم الإوز. وكان البيض يرمز لخصب الطيور وموعد ظهور جيل جديد منه ويبدو فى الإقلال من أكله بعد فصل الربيع: لأنه بعد هذا الموعد يصبح غير مقبول. وكانوا يجففون السمك ويملحوه مثلما يفعل المصريون اليوم. وقد ذكر هيرودوت أن المصريين كانوا ياكلون السمك ويجففون بعضه فى الشمس ويحفظون بعضه الآخر فى الملح وكانوا يرون أن أكلها مفيد أثناء تغيير الفصول. أما البصل فقد عثر على بعض النقوش التى تشير إلى أهميته. وكانوا يعلقونه حول أعناقهم، ووفق أسيرة نومهم أيضاً ثم يشمونه فى الصباح الباكر ويعلقونه على أبوابهم فى شكل حزم اعتقاداً منهم أنه يطرد الأمراض وأصبح تقليداً أن يؤكل البصل مع الفسيخ فى شم النسيم. أما الأزهار والرياحين، فكانت ترمز إلى بعث نبات جديد. وكانت بشيراً ببداة موسم الحصاد حيث يملأون مخازنهم بالغلل. وقيمون حفلا آخر بهذه المناسبة يقدمون فيه بواكير الخلق الجديد من سنابل القمح الخضراء.

وقد ظل شم النسيم عيداً للطبيعة والربيع قائماً من عهد الفرعنة حتى اليوم وأصبح عيداً قومياً يحتفل به المصريون على اختلاف دينهم ومطباتهم فهو العيد الذى أوجت به طبيعة بلاندا الزراعية فهو عيد بعث الحياة^(٥).

وقد تطلب موضوع الدراسة الاعتماد على المنهج الأنثروبولوجى بأدواته المختلفة: الملاحظة - المقابلة - دليل العمل الميدانى، والمنهج الفسلكورى الذى يسعى إلى تفسير العلاقة بين الشعب والثقافة الشعبية ويتحقق هذا من خلال الاعتماد على الأبحاث الأربعة: التاريخية والجغرافية والاجتماعية والنفسية.

اختيار مجتمعات الدراسة والمقابلة

قامت الباحثة بعمل دراسة ميدانية في مدينة بورسعيد لرصد احتفالية شم النسيم، تم فيها تسجيل لقاءات مع بعض الإخباريين بمدينة بورسعيد ودراساتها، ثم إعداد دليل للعمل الميداني خاص باحتفالية شم النسيم في مدينة بورسعيد، وقد تضمنت بنود الدليل الجوانب والممارسات الاحتفالية المرتبطة بالعيد ومقومات الاحتفالية من حيث الاستعدادات وأنواع المأكولات والآلات الموسيقية والطقوس المتبعة.

استخدمت المقابلة كوسيلة رئيسية لجمع المادة الميدانية، إخباريين في احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد مع استخدام تقنيات حديثة مثل التصوير الفوتوغرافي.

تم اختيار الشخصيات الإخبارية على أساس التنوع الطبقي وتنوع المستوى العلمي والثقافي كذلك اختلاف الأعمار. وقد تمت اللقاءات يوم عيد شم النسيم الموافق يوم الإثنين التاسع من إبريل عام ٢٠٠٧م. هناك الأستاذ وليد يوسف ٣٢ سنة مدير كافيتريا ببورسعيد، الحاج عيسى محمد فضل الشهير بالعري أبو جابر ٧٢ سنة غطاس ولديه منشأة على البحر لتأجير الشماسي والكراسي، والأستاذة رغبة معينة بكلية السياحة والفنادق جامعة حلوان وهي من سكان أحد الأحياء الراقية ببورسعيد.

عيد شم النسيم في مدينة بورسعيد

نستطيع أن نرسم صورة عامة لاحتفالات شم النسيم في الوقت الحالي من خلال ما رصدناه ومن خلال روايات الإخباريين فهي تتشابه إلى حد كبير مع القديم، إلا أننا هنا في منطقة القناة وعلى وجه الخصوص في مدينة بورسعيد نجد طابعاً يميز لاحتفالات شم النسيم، وذلك ربما لتأثير الجاليات الأجنبية وسيطرتها على هذه المدن لسنوات عديدة مما أضفى على هذه المنطقة شكلاً مختلفاً إلى جانب الطابع المصري الشعبي.

بداية الاستعداد لهذه الاحتفالية

تبدأ احتفالات شم النسيم في مدينة بورسعيد من الليلة التي تسبقها بينما يكن أهالي بورسعيد من جميع طبقاتها يستعدون لها منذ عدة أسابيع مضت (شهرين) حيث

يجمعون القش والورق والخشب فإذا جاءت ليلة شم النسيم وضعوا كل ما جمعه كحشو داخل قميص وينظون. ثم يرتدي كل حي أو حارة ملابس خاصة بها (فرعوني أو حبشي أو برباية...) ثم يخرجون بالزفة من وقت المغرب.

من القائم بعملية الاستعداد؟ وما الأغاني التي تغنى في الاحتفالية؟

وعند الساعة العاشرة مساءً تبدأ أول إشارة بحرق هؤلاء النمل وتقتل الحرائق مشتعلة حتى الثانية صباحاً عندما تأتي المطاني لتطفئها. وأثناء هذا يفتون: يا ألبى يا ابن المبوحة، أكبرهم يقول يا ألبى والناس ترد عليه يا ابن المبوحة، والكبير يكون الأقوى صوتاً أو صاحب الكلمة المسموعة في الحي. وكلمة المبوحة هذه نوع من الشتائم. وكما جاء على لسان الحاج عيسى الشهير بأبو جابر وهو صاحب منشأة على البحر لتأجير الشماسي والكراسي، أنهم كانوا يلعبون الدمية ميري وشروط وربة ثم تحرقه في النار ونرقص ونهض ونوضب له كرسى تمام وسط النار والنار والعلة ويتم حرقه. وفي كل شارع في بورسعيد تجد النار مشتعلة حتى تطفئها المطاني.

ما قصة اللعبي وارتباطها بشم النسيم؟

اللعبي هذا هو اللورد الإنجليزي قائد الجيوش الإنجليزية في الشرق الأوسط عاش في بورسعيد وكان طاعية، وهو الذي انتزع القدس من أيدي العثمانيين وكان ذلك أثناء وجود أول وزارة مصرية لسعد زغلول، وقد أهان هذا اللورد سعد زغلول فكرهه المصريين بشدة وربما أن يوم وفاته قد وافق يوم عيد شم النسيم.

ما صور الاستعدادات التي تتم؟

كانت حريقة خضير هي أكبر حريقة، وخضير هذا خطاط وفنان يناقش المشاكل عن طريق العرائس - هذا العمل غير رسمي بوزع شخصي - وكان يصنع العرائس ويستعرضها قبل عيد شم النسيم بأسبوع، والجدير بالذكر أن الأحياء الراقية مثل الأحياء الشعبية تماماً. ظلت هذه العادة مستمرة حتى أربع سنوات مضت بعد دخول الغاز الطبيعي للمدينة فصدرت التعليمات بمنع الحرائق نهائياً فالتزم الأهالي بهذا واقتصرت الاحتفال على عمل عرائس

هناك في مدينة الإسماعيلية والسويس فقد عاش الأجانب بعيدين عن أهل البلد. وربما أن هذا يفسر سبب وجود بعض التشابه في احتفالات شم النسيم في تلك المدن مثل حريق الدمية ولكن ليس بدرجة وجودها في مدينة بورسعيد.

هل هناك تغيير زماني عن الآن؟ وما هذه التغييرات؟

هذا العام خيم على المحافظة حالة من الحزن لحادث اليم لانتقال حافلة كانت تقل عدداً كبيراً من الطلبة والطالبات الجامعيين العائدين لقضاء العيد بين ذريهم فأوقفت المحافظة جميع الاحتفالات ، وتم إلغاء جميع الاحتفالات حداداً على المتوفين ومشاركة للشعب البورسعيدى. والجدير بالذكر أن المحافظة أقامت سرادقاً لل عزاء جماعياً. وهذا يؤكد على ترابط الشعب البورسعيدى وتماسكه. وقد رصدت الباحثة بألة التصوير بعض اللافقات المتششرة هناك والمعبرة عن هذه المشاركة الشعبية هذا إلى جانب انحصار فرق السمسمية وحلت محلها الذى جى والأغاني الحديثة. كذلك منع حرق الدمي منذ أربع سنوات جعل شكل الاحتفالية يتغير عما سبق.

الخلاصة

ما سبق تم جمعه من خلال الإخباريين الذين تم اختيارهم بعناية ليمثلوا طبقات هذا المجتمع - متعلم، نصف متعلم، أمى - والجدير بالذكر أنهم أجمعوا على هذه الآراء ولم ترصد الباحثة أى تناقض أو تضارب فى أقوالهم. ويتضح من ذلك قوة تماسك هذا المجتمع وترابط أهله كذلك قوة التآلف بالعادات المصرية القديمة والتمسك بها وهذا ما يتضح فى أنواع المأكولات الشعبية كالبيض الملون واكل الفسيمخ والخس والبصل. يمكننا أيضاً أن نرصد تأثير الجاليات الأجنبية على هذا المجتمع مسجور البحث وهو ما ظهر فى نوع الطعام المسمى بالمنمجة. فكرة حرق الدمية التى كانت تأخذ هيئة الطاغية الإنجليزية ثم تطورت لأشكال متعددة يجمع فيما بينها كراهية الشعب المصرى لهذه الشخصيات هى أسلوب راقى فى التعبير عن الرأى واستخراج ما فى النفس من قهر ومشاعر انتقامية فى شكل حضارى رائع ويدبح أيضاً هذا يبرز مدى الشعور الوطنى لهذا الشعب ويفسر قصص بطولات رجاله ووسائلهم فى الحروب التى لحقتهم بحقروا فيها النصر.

مختلفة الأشكال على أن تأخذ هيئة شخص مكروه للمصريين كشارون على سبيل المثال ويقوم خضير الخطاط بعمل صوان فى شارع عاطف السادات (طرح البحر) ويعرض فيها الأشخاص المكروه ويضع أسمائهم عليها.

الاحتفالية خارج المنزل وماذا يفعلون فيها

أصبحت أعياد الربيع هناك تقتصر على السهر فى اليوم السابق وفى الصباح يذهبن للشاطئ والبعض يذهب للحدائق حيث تقام الحفلات الفنية وشارع عبادى من الشوارع المشهورة فى بورسعيد بالاحتفالات وهو فى حى العرب، أما شارع الشرقية فاشتهر بالسمسمية فى ليلة شم النسيم وهناك ملك السمسمية - حسن العشرى - وقد اقتصر نشاطه الآن فى قصور الثقافة فقط. كل أسرة تحتفل على قدر إمكاناتها فالطبقة المتوسطة تجدها فى الحدائق العامة بينما الطبقة الراقية فى الفنادق الفاخرة.

ما الاكلات التى تؤكل فى هذا اليوم؟

الجميع هنا فى بورسعيد على اختلاف طبقاتهم يأكلون الفسيمخ فى وجبة الغداء مع الخس والبصل الأخضر والليمون والعيش الساخن، ويطلق سوق السمك فى هذا اليوم، ونادراً ما تظهر الرنجة. أما فى الصباح فيطربون على «المنمجة» وهى أشبه بالكرواسان ومجينة الدنش وعليها البيضة الملوقة (عبارة عن كعكة كالمسيط وفى وسطها بيضة ملونة) كانت السيدات تصنعها فى المنازل ثم أصبحت تباع فى الاسران والمخابز، يطربون عليها مع الخس ربما أنها تأثير أجنبى وهذا ما يتضح من اسمها المشقوق غالباً من كلمة Manger الفرنسية..

يأكل البورسعيدى أيضاً الترمس والبلبلة (ويقصد بها حمص الشام مسلوقة فقط ويؤكل مثل الترمس) والطبلة المبلولة المزمعة (توضع فى شاشة مبللة قبلها بثلاثة أيام).

هل هناك تشابه فى احتفالات شم النسيم فى باقى مدن القناة؟

تكما جاء على لسان أحد الإخباريين أنهم هنا فى بورسعيد كانوا يعيشون مع الأجانب مختلطين بهم أما

- (١) زكى نجيب محمود، قيم من التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٢) Marie Laure Crosnier, Port- Said Architectures XIX - XX Siecles, le Caire, 2006.
(٣) جمال حمدان، شخصية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٤) وليم نظير، الريف المصرى القديم عاداته وتقاليده، ١٩٧٢م.
(٥) النتيجة القبطية السنوية للأعياد الدينية القبطية الأرثوذكسية لسنة ١٦٨٤ للشهداء، تصدرها جمعية النشأة القبطية الأرثوذكسية لكنيسة الملاك الجليل غبريال بحارة السفناتين، السنة الحادية والسبعين، ١٩٦٨م.
(٦) وليم نظير، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، ١٩٦٨م.

قائمة المراجع :

- .. إدوارد وليم لين، ترجمة على طاهر نور، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم
ط٢، ١٩٧٥م، ص٤١٣.
.. النتيجة القبطية السنوية للأعياد الدينية القبطية الأرثوذكسية لسنة ١٦٨٤ للشهداء،
تصدرها جمعية النشأة القبطية الأرثوذكسية لكنيسة الملاك الجليل غبريال بحارة
السفناتين، السنة الحادية والسبعين، ١٩٦٨م.
.. جمال حمدان، شخصية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
.. زكى نجيب محمود، قيم من التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
.. وليم نظير، الريف المصرى القديم عاداته وتقاليده، ١٩٧٢م.
.. وليم نظير، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، ١٩٦٨م.
- Huda Lutfi, Coptic Festivals of the Nile, Cambridge Studies in Islamic
Civilization, Ch. 17, 1998, PP. 254- 282.
- The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Vol. 1, 2001.
--Marie Laure Crosnier, Port- Said Architectures XIX - XX Siecles, le Caire, 2006.



أهمية دراسة الألفاظ الشعبية

صفوت كمال

(٥) ضمن كتاب: «مدخل لدراسة الفولكلور

الكويتي»، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢،

١٩٧٣.

الصياغة الشعبية، الذي هو في حقيقته اقتباس من الغلاف
الفني الذي شمل الحياة نفسها، وينعكس على ذات
الإنسان الفنان، بما في الحياة من تألف وتنافر، وتوافق
وتناقض في الوقت نفسه.

طبيعة اللفظ

فالألفاظ أحاج يثيرها المتكلم، ويلغز في كلامه ليعمى
مراده، فيشكل على السامع إدراك المعنى المقصود. مثله
في ذلك مثل البريوع حينما يحفر جمره ملتويًا مُشكلاً
على داخله كما يكون الكلام في اللفز مُغلّفاً، وعلى السامع
أن يحزّز معناه بالمدس والتضمين. ولا يستيقن من صحته
إلا بعد موافقة صاحب اللفز، فيكون اللفز - في أغلب
الأحوال - مركباً من كلام مُلبّس للشكل، وعلى السامع أن
يفرّز ما يسمعه ويشقّقه ويفسّخه ليعرف دالة كل كلمة، وما
تشابه من الكلام أو حرف عن مواضعه. ويبيذل الالغز في
اللفز الذي يلغز به - أو الحزورة أو الفزورة أو الفطاية -
جهداً في تغطية المعنى المراد فيما يسأل ويستفسر عنه.
وعلى السامع أن يكشف الغطاء عن المعنى المحتجب.
فالموضوع يكون مغلفاً محاطاً بلقاصف تحجب الوصف
الحقيقي للشيء المراد معرفته، فيكون الكلام المغال - أو

يهتم دارسو الآداب الشعبية بدراسة الألفاظ، باعتبار
أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي في المجتمع، بجانب
ما تحمله من تصوير لبعض جوانب الحياة في البيئة
وإظهار المهارة الفكرية.

واللفز بطبيعة تكوينه هو إبهام شيء وتحويل لصفات
الموضوع الذي يسأل عنه صاحب اللفز. ليقع السامع -
الذي يحاول أن يجيب عليه أو يضع حلاً له - في متاهات
من التصورات المتداخلة.

وقد يعتمد اللفز على المحسنات البيعية في اللغة
باستخدام الجناس أو الطباق أو التورية. كما أنه وسيلة من
وسائل إظهار المهارة الفكرية، والقدرة على الإحاطة بمظاهر
الحياة، مع قوة الملاحظة لما هو شائع في الحياة اليومية من
استخدامات وأدوات^(١).

ويعتمد اللفز كشكل أدبي على المهارة اللغوية والإلمام
الكبير بمفردات اللغة، والمسميات المتشابهة لأشياء متغايرة
ومختلفة أو متناقضة. ويتسم اللفز عادة بجرس موسيقى،
وإيقاع صوتي خاص سواء أكان شعراً أم نثراً. كما
يشتمل كثيره من فنون الأدب الشعبي على الرمز الحسي
المتداخل مع الرؤى التأميلية التي تغلف بغلاف فني من

نفس الموضوع «الموت» تجده موضوع تساؤل آخر في لغز آخر إذ يسأل السائل عن «شيء يمشى له خمسة رؤوس وأربع نفوس».

فالخمس رؤوس خمسة أشخاص، والأربع نفوس أربعة أشخاص، فكيف يكون ذلك؟ والجواب هو أن الأربعة نفوس هم أربعة أشخاص تدب فيهم الحياة، أما الخمسة رؤوس تتكون من هؤلاء الأربعة أنفس حاملين إنساناً ميتاً.. (رأساً خامسة).

هذا النوع من الألغاز قد يصعب أحياناً الوصول إلى حله لأن موضوعه لا يشغل خيال الإنسان ولا يستثيره التفكير فيه، وخاصة أن الألغاز يتبادلها الأصدقاء عادة للتسلية في جلسات السمر، ولإظهار القدرة على التفكير السريع وقوة الملاحظة، فإذا كان اللغز عن أشياء مما يستخدمها الإنسان وأورد اللغز وصفاً مشابهاً بصفاتها أمكن للسامع أن يعطي الإجابة بسرعة، فمثلاً اللغز الذي يسأل عن شيء يتصف بأن «الظهر أصلح، والبطن أبيض» يمكن لمن يعيش على شاطئ البحر معرفته. فاللحارة ظهرها مالح، وبطنها أبيض، مثله في ذلك مثل اللغز الذي يسأل عن القدر، فيقول «ظهره أسود وبطنه أبيض»، أو اللغز الذي يستفسر عن شيء «مشوى ومن صاده شواه» فهو عن الفحم فهو أصلاً نبات أو حجر محروق (مشوى) ومن يستخدمه يحرقه.. «من صاده شواه».

هذا اللغز نجد لغزاً مشابهاً في تركيبه وطريقة صياغته يسأل عن «شيء يخرج من الماء، وإذا جاءه الماء هلك» وإجابته هي الملح، الذي يستخرج من الماء، وإذا أضيف إلى الماء ذاب فيه.

مثل هذه الألغاز تحتاج إلى معرفة بسيطة لخواص المواد التي تحيط بالإنسان وتستخدمها في حياته اليومية. وهي تنمي في الإنسان سواء السائل أو السامع الجيب القدرة على ملاحظة الأشياء التي يراها وتستخدمها كل يوم وتفسيرها. كما أن اللغز الذي يسأل عن «عبدنا مسعود كلما جر العود، كثرت غنمنا» إذا فكرنا في حله سيذهب بنا فكرنا وخيالنا إلى ما يحيط بنا في الحياة اليومية وخاصة ما هو موجود في البيئة.. فقد تكون الإجابة أنه عازف الربابة إذا جر قوس الربابة تداعت على أوتارها الأنغام.. والأنغام هي ما يرمز بها في اللغز إلى كثرة غنمنا، ولكن استغل الإجابة غير صحيحة من حيث إن

السؤال المطروح أو للشكلة المطلوب حلها - غير واضح للعالم، مغلفاً بضباب التصورات الخاطئة، كالخطيئة من الضباب، التي تحجب الرؤية أحياناً رغم ضوء النهار^(٧).

موضوعات الألغاز

تتنوع الألغاز عادة على صور من البيئة التي تروى فيها، ومسميات من واقع الحياة التي يعيشها الإنسان، وتحتاج من السامع أو الدارس لها إدراكاً عاماً بكل ما يحوطه من أنوار نفعية أو مواقف اجتماعية أو مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة اليومية الجارية، بجانب إدراكه للمعاني المختلفة للمفردات.

فالألغز هو سؤال يلقيه السائل على السامع، عن موضوع يعرفه السامع جيداً، أو على الأقل له به معرفة، سواء أكانت هذه المعرفة بطريق مباشر أم غير مباشر، أو عن مشكلة حسابية أو لغوية. وقد تكون مواصفات الموضوع الذي ورد في السؤال متشابهة مع أشياء أخرى أو مناقضة لواقع الموضوع الملغز عنه فيبدو اللغز وكأنه مسألة محيرة بالنسبة إلى شكل صياغته؛ إذ يصف أشياء محسوسة معروفة، ولكن تركيبه ووصفها في صياغة اللغز من حيث ارتباطها مع أشياء مختلفة يكون مختلفاً، ويطلب اللغز البحث عن حلٍّ له، وأن يذهب الباحث بذهابه إلى خارج الموضوع الموصوف أو الوصف المذكور في اللغز. ويحاول أن يستنبط أو يستقري من مواصفات موضوع اللغز أشياء أخرى قد تكون من عالم الص أو من عالم الفكر المجرد. فبعض الألغاز مثل اللغز الكويتي الذي يقول «حمامتين فوق البيت، يلحقون حب السببت، إن عطوني ما بقيت، وإن عطوا غيري بكت».

هذا اللغز يرمز إلى الموت، وما ورد فيه من مسميات حسية - «الحمامتين» و «البيت» و «حب السببت» - يقصد بها الإبهام بشيء حسى عن المعنى المقصود، من «أن عطوني ما بقيت وأن عطوا غيري بكت». وقد تنطق كلمة بقيت على أنها بغيت. فحينئذ يدل اللفظ على عدم البقاء وحينئذ آخر يشير إلى عدم الرضى أو عدم الموافقة، فالراوى لا يرغب في ذلك. هذا الإبهام يجعل الإنسان يفكر في شيء غير الموت.. وخاصة أن الإنسان لا يستهويه التفكير في هذا الموضوع.. فالإنسان في إمكانه أن يتصور غيره ميتاً ولا يحب أن يتصور نفسه كذلك.

القيمة لتصريف ماء المطر من اسطح البيوت، كان يسمى «مرزام أبو لحية» نظراً لأنه كان ينتهي بقطعة خشب تتدلى إلى أسفل لتخفف من اندفاع الماء إلى مسافة بعيدة فيصيب السائرين. فبعض الألفاز تستخدم المسميات العائلية في صياغتها لتجعل السامع يفترض أن موضوع اللغز يرتبط بشخص ما فيبعد بخياله عن واقع اللغز مثل «أخضر بالسوق وأحمر بأمك» فالسؤال يوحي بغير موضوعه، وإن كان يحمل في الوقت نفسه جوانب من واقع الحياة، فاللحفاء تباع في السوق خضراء اللون، ثم يصير لونها أحمر في كلفوف النساء بعد مزجها بالماء.

من الألفاز ما يكون في تكوينه وأسلوب صياغته ومسمياته كآلة سؤال عن شيء يجرح كبرياء الإنسان أو يخدش حياته وخاصة إذا استخدم اللفظ غير لائق في حين أنها تهدف إلى شيء عادي كالسؤال عن مزلاج الباب أو السرور أو اللعقة، ومن الألفاز ما يفرج موضوعه عن نطاق الاستخدامات اليومية النفعية للسؤال عن مظاهر الطبيعة وإن كان يستخدم مسميات لأشياء من الحياة اليومية العادية مثل اللغز الذي يسأل عن النجوم «أصرار صبريته، صبحت الصبح مالفية» وقد يكون اللغز عن اللفظ مجردة مثل «حلق بلزق، حتى في الله يلزق» فهو عن الاسم، فاسم الكائن ملتصق به - ولله لثل الأعلى. الموضوع نفسه نجده في صياغة أخرى مثل «شيء فيك والناس تستعمله أكثر منك». أو يكون اللغز عن شيء واضح ولكن التورية في اللفظ تغطي المعنى، مثل ما يقال في اللغز الشائع في معظم البلاد العربية ويتردد في الكويت الذي يسأل عن شيء «بعد العصر لايباع» فهو عن الليهون والغطاية في هذا اللغز هي كلمة العصر التي تدل على فترة زمنية وتدل على العصور، هذا الشكل من الألفاز نجد مثيلاً له في اللغز الذي يسأل عن الفلفل الأحمر الحار المذاق فيقول «أكو شيء في الخلاجة ما يجرد» وقد يكون اللغز مجرد وصف للموضوع أو للشيء ولكن يستخدم مسميات شبيهة للموضوع نفسه، فمثلاً اللغز الذي يسأل عن «الباننجان» فيصفه بأنه «أسود سويداني، بالسوق لقاني عمامتة خضراء، وثوبه سويداني» أو يقول «بنات مسعود عمائمهم خضر، وثيابهم سود». من هذا الشكل من الألفاز نجد لغزاً له أسلوب التركيب نفسه يسأل عن الراحة بقوله «حصى

اللاغز حدد في لغزه بأنه عبد أسود وليس كل من يعزف على الريابة عبداً - وإن شارك العبيد في العزف على الريابة - والإجابة الصحيحة هي «العلم» الذي نكتب به. فإذا ما سطر القلم وجرى على الورق كثرت الكلمات المكتوبة، في حين أن اللغز الذي يقول «طاسة على طاسة في البحر ركاسة» أو ركازة⁽⁷⁾ يعطينا إجابة سهلة فيمكن تصور الطاسة التي تركز أو تركس في البحر بأنها الشمس، كما نجد له تفسيراً مشابهاً في الصياغة وعن موضوع آخر يسأل عن «طاسة على طاسة من جوا لولى ومن بره نحاسة»، وإجابته الرمان؛ فقرة الرمان بنورها من الداخل مثل حبات اللؤلؤ الزمري الذي لونه أبيض مشرب بحمرة وهو أجود أنواع اللؤلؤ. وقشرتها لونها كلون النحاس الأحمر.

ولكن إذا سلطنا عن طير طار أو بعبارة أخرى عن «طير ابن طار في البحار، لا له ريش ولا منقار» سيحتاج في إجابته إلى بعض من التفكير والخيال لتعرف أنه بخار الماء الذي يتبخر من ماء البحار فيطير سحاباً. أما إذا كان اللغز عن أشياء تستخدم في قطاع معين من البيئة فلا بد أن يكون السامع على دراية بما يستخدم في القطاع من أدوات نفعية وعلى علم بعمليات الحياة اليومية داخل هذا القطاع، فمثلاً اللغز الذي يقول «خالتي بزة في السوق مرتزة، كل من جامها غزها غزّة» يمكن لمن يعرف السوق وما به من معروضات، يسهل عليه معرفة أن «قبة التمر» هي التي يرمز لها في اللغز بعبارة «خالتي بزة» وكل من يحضر إلى السوق يختار بعضاً من التمر يحاييه ليعرف مدى جودته. واستخدام كلمة «مرتزة» تعبر عن أنها لافتة للنظر مثل عمود الخيمة «البرزة» واستخدام كلمة «خالّة» إنما هو مجرد التعمية مثل استخدام كلمة أم أو أب في بعض الألفاز لتجعل الإنسان يفترض أشخاصاً معينين يعنيهم اللغز، أو يذهب في تصورات إلى افتراض ارتباط اللغز بأشخاص عائلية أو بأشخاص معينين، فيبعد السامع بخياله عن تصور الموضوع الحقيقي المقصود من اللغز. مثل اللغز الذي يقول «سداح أمك على الجلبان» فهو عن قرينة الماء التي تكون بجوار الآبار. مثله في ذلك مثل اللغز الذي يقول «أبوك في البيت ولحيته في السبكة» فهو يثير السامع للدفاع عن أبيه أو أمه وتوضح إجابة اللغز أنه ليس له صلة بالآب أو الأم أو شخص ما.. فهو عن مزرب الماء الذي كان يستخدم في البيوت الكويتية

المخطوطات السنسكريتية القديمة بعض الأغاني التي تسال عن الكون ومظاهره والعلم المسيرة له.. منها ما ورد في Atharvaveda الذي يرجع أنه اقتباس من الكتاب الأصلي Rigveda أو في نصوص الفيدا مثال ذلك اللغز الذي يسال عن من يحرك الهواء، ومن الذي يعمل ضوضاء إذا رأى لصاً، ومن هو عدو اللوتس، ومن هو قمة الغضب؟

وإجابة هذه الأسئلة على التوالي هي الطائر VI والكلب CVA والشمس Mitra والإجابات الثلاث تكون إجابة السؤال الرابع Vicvamitra «المعلم الأول». كما نجد في الشاهناما الفارسية للفروسي مجموعة من الأغاني والأسئلة المحيرة التي ترد على لسان البطل⁽⁴⁾ والتراث الأسطوري الإنساني به لغز عدة وأسئلة محيرة منها ما عثر على إجابته ومنها ما وجد ناقصاً أو مفقودة إجابته. ومن الأغاني القديمة، مما ورد في الأساطير الإغريقية ومازال شائعاً الآن، اللغز الذي يسال عن «الشئ الذي يمشى في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاث» والإجابة على هذا اللغز معروفة الآن؛ فالإنسان في طفولته يمشى على أربع ثم بعد أن يكبر يمشى على اثنين وفي همره يمشى على ثلاثة؛ إذ يتوكأ على عصا.

هذا اللغز – كما هو معروف – يسمى بلغز «أبو الهول» ولم يعرف إجابته غير أوديب. ويعد أن عرف سر اللغز انتصر على «أبو الهول» الوحش اليوناني الأسطوري الذي له جسم أسد مجنح ورأس امرأة⁽⁵⁾.

مقامات الحريري

يزخر التراث العربي كغيره من التراث الإنساني بأنواع عدة من الأغاني سواء ما ورد في رسائل الملوك والأمراء، أو ما تباينه الشعراء في مساجلاتهم الشعرية لإظهار قدراتهم اللغوية والفكرية. وكذلك ما ورد في كتب الأدب والتاريخ من الغان كان يتبادلها المفكرون والأدباء للتعبير عن ثقافتهم الواسعة ونرايتهم بفنون الفكر والأدب وامتلاكهم ناصية اللغة بما فيها من مترادفات وثراء لغوي وما تتضمنه من صعوبات في النحو، وتعتبر الأغاني التي وردت في مقامات الحريري نموذجاً رائعاً لهذا النوع من الأغاني والأحاجي، أو كما يقول الحريري نفسه في التعريف بمعنى اللغز في المقامة السادسة والثلاثين، التي تسمى بالمطية نسبة إلى بلدة من بلاد الجزيرة⁽⁶⁾: «اعلموا يا نوى الشمال

فوق حصي، وفوق الحصى عصا». وغير ذلك من أجاج تستلسر عن شيئين مختلفين ولكن يجتمعان في إطار واحد. اللغز نفسه يصاغ بعبارة أخرى فيقول اللاغز «جبل فوق جبل فوق الجبل عود، فوق العود اللحمة» فالرحاة قطعة صخر على قطعة أخرى، ثم يد الإنسان (قطعة لحم) فوق عود الخشب تقبض عليه وتدير الرحاة.

نوع آخر من الأغاني تكون إجابته عادة بكلمتين لأنه يسال عن شيئين مثل «صفة عرب وصفة شام والبلبل ينقر قدام» فهذا اللغز يسال عن الاسمان «صفة عرب وصفة شام» وعن اللسان «البلبل» ينقر قدام، مثل هذا اللغز في تركيبة العام نجد لغزاً آخر يقول «قصرنا الاسودى متروس عبيد، القفل قفل الله والمفتاح حديد». أو بعبارة أخرى يقول «قبة خضراء وطاميه عبيد، القفل قفل الله والمفتاح حديد». كلا اللغزين إجابته «البطيخة» فالقبة أو القصر هي البطيخة وطمة الناس التي بدخلها هي البذر الأسود والمفتاح الحديد الذي يفتحها هو السكين.

تتنوع الأغاني وتتعدد وتختلف في شكل الصياغة وأسلوب التركيب اللغوي باختلاف البيئة التي نشأت فيها.. كما تتضمن موضوعات تعبر عن المناخ الفكرى لمجال نشأتها.. وتعتبر الأغاني من أقدم الأشكال الأدبية مثلها في ذلك مثل المثل السائر والحكمة الشائعة.. ويزخر التراث الإنساني بأنماط وطرز عدة لموضوعات الأغاني منها ما هو من مظاهر الكون والطبيعة والإنسان والحيوان وغيرها من الكائنات. وتتميز الأغاني الشعبية عن غيرها من موضوعات الأدب الشعبي بأنها غير متداخلة العناصر متعددة للتكوين كالحكايات الشعبية أو الأغاني الشعبية التي تتنوع وتتعدد عناصرها داخل الموضوع الواحد.

فالأغاني الشعبية رغم أنها تستخدم تعبيرات متناقضة إلا أنها تعطي إجابة بسيطة، وبساطتها هذه تفاجئ السامع الذي يبحث عن إجابة.

الأغاني والتراث الإنساني

عرف الإنسان الأغاني منذ القدم، فقد وجدت الغان مدونة في المخطوطات السنسكريتية القديمة والمذونات الصينية والمخطوطات اليابانية.. ويعتبر الشرق الأقصى والأدنى مهد هذا النوع من التعبير الأدبي، وقد وجدت في

الأدبية، والشمول النَهْبية، أن وضع الأحجية لاستحان الألعية واستخراج الخبية الخفية، وشرطها أن تكون مماثلة حقيقية، والفاظ معنوية، ولطيفة أدبية فمتى نالت هذا النمط، ضاهت السقط، ولم تدخل السقط.

فالحريرى يشترط فى الأحجية أن يكون التشبيه فيها هو تشبيه له واقع صادق وما تحويه من الفاظ يكون لها دلالة حقيقية، مصاغة صياغة أدبية، وما يخرج عن هذا النمط فهو لا قيمة له ولا يستحق أن يحفظ ويدون فى الكتب. فاللغز عنده هو عمل أدبى له تركيب فنى ومضمون فكرى. وقد قدم الحريرى فى مقامته هذه - التى أشرنا إليها - عدة نماذج من الألفاظ تندرج تحت تعريفه هذا. كما قدم فى المقامة الخامسة عشرة، المسماة الفرضية، نوعاً آخر من الألفاظ التى تحتاج من صاحبها ومجيبها معرفة قواعد التوريت وهى عن رجل مات وله أخ وزوجة والمزوجة أخ.. وال ميراث الرجل إلى أخ الزوجة بعد أن أخذت نصيبها من أخ الرجل.. وهى مسألة مشكلة، إذ كيف يرث الرجل أخو زوجته ولا يرث أخوه. وفيما يلى نص المشكلة كما أوردها^(٧) وهى نموذج للألفاظ التى تحتاج من مجيها ثقافة خاصة:

أيها العالم الفقيه الذى فـا

ق لكاه فما له من شـبـيه

أفتنا فى قضية حاد عنها

كل قاض وهاـ كل فـقيه

رجل مات عن أخ مسلم حر

تسقى قى أمه وأبيه

وله زوجة لها أيها الحبر

أخ خالص بلا تسمويه

فصوت فرضها وهاـ أخوها

ما تبقى بالإرث دون أخيه

فأشفتنا بالجواب عمّا سألنا

فهو نص لا خـلف يوجد فيه

وكما ورد السؤال نظماً نجد إجابته أيضاً منظومة شعراً، وإجابة اللغز تقول:

قل أن يـلـغـز المسائل إنى

كاشف سرها الذى تخفيه

إن ذا لكيت الذى قدم الشر

ع أخا عـرـيه على ابن أبيه

رجل زوج أبنته عن رضاه

بعمامة له ولا غرو فيه

ثم مات ابنه وقد عـلـقت منه

فجعات يابن يسـر لويه

فهو ابن أبنته بغير مرآه

وأخو عـرـسه بلا تـمـويه

وابن الابن الصريح أبلى إلى الجد وأولى بإرثه من أخيه

فلذا حين مات أوجب للزو

جة ثمن الثـرات تستوفيه

وتخلى الأخ الشقيق من الإرث

وقلنا يكفيك أن تبكيه

هاك منى الفتيا التى يهتديها

كل قاض وكل فـقيه

هذا النوع من الألفاظ يعتمد على دراية بقواعد التوريت الإسلامية وما نص عليه الشرع فى توزيع الإرث، وهو يعتبر نوعاً من القضايا التى تحتاج إلى حل من فقيه عالم^(٨). وتظفر للمقامات بأنواع أخرى من الألفاظ تحتاج من السامع دراية عميقة ومعرفة واسعة بأصول النحو والإعراب فى اللغة العربية معلما ورد فى المقامة الرابعة والعشرين للمسماة بالطيفية أو النحوية. كما تتضمن المقامة الثانية والثلاثون مائة سؤال محير وكلها تعتمد المهارة اللغوية والمعرفة التامة بطقوس الشرع وإجابات المسلم. وفى المقامة الرابعة والأربعين المسماة الشتوية^(٩) أو اللغزية نظراً لأنها تتضمن قصيدة فى الغاز وكل لغز بها أرف بـله.

عندى أعاجيب أرويهـا بلا كـذب

عن العيان فكـنـونى أبـا العـجب

رأيت يا قوم أقواماً غداؤهم

بَوْلُ العجوز وما أعنى ابنة العنبر

فاللاغز يشير إلى أن غداء القوم الذين راهم كان (بول العجوز) وهو لا يريد أن يفترض البعض أنها الخمر فيكمل قوله بأنهما ليست الخمر (ابنة العنبر). والجواب في هذا اللغز أن (بول العجوز) هو لبن البقرة كما أن العجوز أيضاً اسم من أسماء الخمر.

ويستمر الراوي في هذه المقامة يروي ما رآه: فهو قد رأى أشياء كثيرة، ومن ضمن ما رأى أيضاً:

ونسوة بعد ما أدلجن من حلب

صَبَحْنَ كاظمة من غير تعب

فهؤلاء النسوة بعد أن سرين بالليل من مدينة حلب أصبحن «كاظمة» وهي مدينة بين الكويت والبصرة وهي تبعد عن بلاد الشام حيث تقع حلب مسافات بعيدة، ولكنه يعنى بكلمة «كاظمة» في هذا الموضوع بأنهن أصبحن كاظمات للغضب بعد أن سرين في جوف الليل من حلب، كما أنه في بيت تال استخدم «كاظمة» وهلب بمعنيين آخرين إذ قال:

ومدلجن سروا من أرض كاظمة

فأصبحوا حين لاح الصبح في حلب

كما أنه رأى غير هؤلاء النسوة، رجالاً سروا في الليل من أرض كاظمة وفي الصباح كانوا في حلب بمعنى يحلبون اللبن^(١٠).

وتستمر القصيدة على هذا النمط كل بيت فيها يلغز لفظ من الفاظه عن شيء ما.. وكلها تعتمد على مهارة اللاغز اللغوية وتمكنه من الكلمات العربية ومسمياتها وما تحتويه الكلمة الواحدة على أكثر من معنى أو ما فيها من جذاس كامل مع كلمة أخرى.

وبلدة ما بها من ماء لمخترف

والماء يجري عليها جرى مُسَرَّب^(١١)

فاللغز يوحي في تكوينه بأن المقصود بـ «بلدة» مكان ما لا يوجد به ماء يمكن أن يغترف منه الإنسان، في حين أن الماء يجري عليها باستمرار ويسر، في حين أن المعنى المقصود من كلمة «بلدة» هو الفرجة بين الحاجبين وتسمى أيضاً «البِلجة» وهذا التلاعب بالالفاظ نجده أيضاً في قوله:

وطالما مر بي كلب وفي فمه

ثُورٌ ولكنّه ثورٌ بلا ذَنَبٍ

والثور المقصود هنا هو قطعة من الجبن الذي يسمى بالأقط وفي بعض النسخ يقال «ثور بلا غيب» والثور هنا يعنى أنه بدون ذلك اللحم المتدلى تحت الحنك من الذئك والبقر. وتنتهي هذه القصيدة المملغة التي تزيد أبياتها والغازها على الأربعين بيتاً ولغزاً بقوله:

هذا وكم من أقانين مُعْجَبَةٍ

عندي ومن مَلَحٍ تُلَهَّى ومن نُخَبٍ

فإن فطنتم للحنَّ القولُ بأن لكم

صديقٍ وتلكم طلعى على رُطْبَى

وإن شُدْهِتُمْ فإن العار فيه على

من لا يُميِّزُ بين العود والخشب^(١٢)

فهو يخبر سامعيه بأنه ما زال عنده من فنون الكلام ما يشير تعجبهم سواء من الملح الطريقة أو من خيار الكلام، فإذا ما فطنوا إلى لحن كلامه وأدركوا مقصده تبين لهم صدقه فيما قال، وما قدمه من فن إنمّا هو بداية لما عنده من فنون قطع النخل الذي هو بداية الثمر والرطب، فالبلح بعد اكتمال نضجه تماماً يتساقط رطباً جدياً.. أما إذا كان الأمر موضع ريبة من السامعين وشك فإن العار فيه يكون على من لا يستطيع أن يفرق بين العود وهو خشب طيب الرائحة والخشب العادى.

وتتعدد الالغاز في المقامات وتتنوع موضوعاتها؛ منها ما هو عن الإنسان أو عن عالم الحيوان أو ما يحيط الإنسان من نبات أو وهاد وجبال وكلها تظهر مهارة اللاغز وتدل على براعة الراوي وتبين قدرة الحريوى الأدبية.. وغزارة علمه وثراء حصيلة اللغوية.. فهو يتحدث عن أشياء متباينة بالفاظ متشابهة ويذكر أشياء متشابهات وكلها تتساق مع الكلمات التي ينظمها نظم الشاعر أو يتحدث بها حديث المتحدث الذي يشد الأبصار ويشير الألباب. فإذا أمضيت معه أرواح بك الليل في النهار وأنت لا تريد من مقاماته غير مقامك الذي اتخذته معها، يطريك إيقاع الكلمات ويشجيك نغم العبارات.. ويسحر لبك ما يورده من حديث تحتاج فيه إلى تفكير لتدرك ما يريده الحريوى ودبره

والألفاظ التي تعتمد على الترابط بين الجمل أو الأشياء يمكن أن تتناقل بين الشعوب المختلفة إذ يسهل ترجمتها من لغة إلى أخرى وانتشارها داخل الأسرة اللغوية الواحدة بصفة خاصة مع تعدد اللغات واللهجات. أما تلك التي تعتمد على التركيب اللغوي من حيث الصياغة الشعرية أو المقاطع الصوتية للغة والإيقاع الصوتي في اللهجة ومقاطع الكلمات فإنه يصعب ترجمتها، وبالتالي يتعذر انتقالها بشكلها الأصلي. وإذا انتقلت من جماعة بشرية إلى جماعة أخرى فإنما ينتقل موضوعها ويصاغ في شكل أدبي جديد في اللغة التي انتقل إليها، وخاصة الألفاظ التي تصاغ شعراً وتعبر في الوقت نفسه عن دلالات محلية فيصعب ترجمتها. وفي حالة ترجمة اللغز وانتقاله من مجتمع لآخر يكون في واقع الأمر لغزاً جديداً مشابهاً للغز الأصلي الذي ترجم منه، لأنه فقد عنصراً أساسياً هو الشكل الفني الأصلي الذي صيغ فيه موضوع اللغز، والذي هو في الوقت نفسه مظهر من مظاهر التعبير الأدبي في المجتمع. ومهما كان النقل شاملاً لمواصفات الموضوع إلا أنه يفقد الخصائص الأساسية التي تحظى النص الأصلي للغز قيمته الفنية من حيث شكله الحواري.

الألفاظ والثقافة الشعبية

الألفاظ كأي مظهر من مظاهر الأدب الشعبية هي جزء من ثقافة الشعب، كتصوير أو تعبير أدبي عن جوانب من ثقافته المادية المرتبطة بالطبيعة ومادتها، وثقافته العقلية المرتبطة بإدراكه لمظاهر الحياة، وإبداع مقولات ومفاهيم تصد وتوضع نمط تفكيره، أو ثقافته الروحية التي مصدرها تجرباته الروحية وإنفعالات الوجدانية ومعقداته الدينية وقيمه الأخلاقية، وأحكام القيم التي تعارف عليها، أو بعبارة أخرى توضع بعض الألفاظ جوانب من علاقة الإنسان بالإنسان سواء كان اللغز بشكله الاستفهامي أو بإجابته ووضع الحل لما استغلق في فهمه. فاللغز من خلال السؤال والجواب يعطي ملامح خاصة لنوعية الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع.

رغم تشابه بعض الألفاظ بين كثير من الشعوب إلا أنه من الصعب عمل دراسات مقارنة دقيقة بينها؛ لأن اللغز بتركيبه اللغوي وما يعتمد عليه من جرس موسيقى وإيقاع تتميز به اللغة الصادرة عنها يفقد طابعه الفني إذا نقل إلى

أحسن تدبير، سواء في مقاماته التي أشرنا إليها من قبل أو في غيرها من المقامات مما تحتوي على الغاز «تأس بها المحافل ويتسامر بها أولو الفضل، ومراكز العقل». وإذا استطرنا في ذكر بعض الألفاظ التي وردت في المقامات إنما نفعل ذلك تيسيراً على القارئ ولإعطاء نماذج من الغاز الحريري سنجد نظيراً لها في الصياغة والشكل فيما سنورده فيما بعد من الغاز شعبية. وما أورينا من الغاز المقامات لا يعني الاكتفاء بما ورد في هذه الصفحات دون الرجوع إلى النصوص الأصلية. بل بهدف أن يكون ذلك دافعاً إلى بعض دارسي الأدب الشعبية بعمل دراسة عن الألفاظ فيما ورد في كتب التراث العربي ثم مقارنتها بما يصدر من الغاز شعبية يجمعها الباحثون في المجتمع العربي. وتعتمد الغاز مقامات الحريري على خبرة وإعية بالطقوس والعادات مع ذخيرة لغوية واسعة وإدراك تام لما في الحياة من ممارسات طقسية، وما يحيط بالإنسان في حياته اليومية، كما تعتمد أساساً في تركيبها على شكل فني خاص تتميز به مقامات الحريري من حيث الجرس الموسيقي والإلام للنام بمفردات اللغة وتصانيفها.. وتعتبر المقامات من أهم الكتب التي تحتوي على مجموعة كبيرة من الألفاظ والأحاجي التقليدية سواء من حيث أسلوب الصياغة أو التركيب العام المرتبط بموضوعاتها وذلك من حيث استخدام عبارات والفاظ تحمل أكثر من معنى وتخفي المعنى المقصود.

هذا النوع من الألفاظ له أهمية خاصة من حيث إنه يفسر جوانب من الحياة اليومية وبعض المواقف الاجتماعية التي توضح بعض أنماط العلاقات الاجتماعية التي كانت شائعة في عصره وبيئته (القرن الحادي عشر) فيما بين العراق والشام والجزيرة العربية. ولقد ظفرت المقامات باهتمام المهتمين بالتراث العربي واللغة العربية. ولقد أورنا هذه النماذج من المقامات من حيث إنها تصور أدبي لأنواع متميزة من الألفاظ العربية.

تتكون الألفاظ بصفة عامة من شكلين في التركيب

١ - تركيب عام.

٢ - تركيب لغوي.

الأول يعتمد على الربط بين أشياء عدة، والثاني يعتمد على إيقاعات اللغة ومحسناتها وتفعيلاتها الصوتية.

عشيرتي يايوى من عشيرة

عشيرة لولا الزعل ما لها مثال

حماقة حين التلنى السعيرة

فى حرقها جابت الدمع احمال

نمائمها يبدى علينا زفيره

تلقى بمجلسها أجويد وانذال

واحد تدناها بليًا خميرة

وواحد على قريبها ينفذ المال

فمجلس القهوة له قواعد، وطبخها له أصول، وعشاقها كثيرون والبعض لا يطيب له طعمها المر. كما أن مجلسها يجتمع فيه الحابل والنابل أحياناً ولا يقدّر منزلتها إلا صاحبها وهي حبيبة ويا لها من حبيبة.

ويمكن من دراسة الألفاظ والنتائج العامة من مجموع الألفاظ في المجتمع ثم مقارنة هذه النتائج مع غيرها من دراسات لألفاظ مجتمعات أخرى معرفة أوجه التقارب أو التباعد في المقولات الفكرية والاجتماعية بين هذه المجتمعات. فالألفاظ تعتمد أساساً على الخبرة الذاتية للمجتمع والتجربة التي عايشتها مجموعة بشرية خاصة. وقد تتشابه بعض الألفاظ في مجتمعات عدة أو يتناقض بعض منها بانتقال مناسبة أدائه^(١٣). هذا التشابه قد يكون بسبب انتقال بعض الألفاظ من مجتمع إلى مجتمع، وترجمة موضوعها إلى المجتمع الآخر. وقد يكون تشابه الظروف الاجتماعية أو البيئية قد أوجد النمط نفسه أو الطراز نفسه أو الشكل نفسه والنوع نفسه. فعلى سبيل المثال نجد لفرأ شائعاً بين قبائل البانتو في وسط غرب إفريقيا يسأل عن «الملك الجالس بين التيجان»^(١٤)، ولإجابته بأنه اللسان الموجود بين الأسنان، هذا اللفظ يشبه في موضوعه اللفظ الكويتي الذي سبق ذكره عن «صفة عرب وصفة شام والبلبل ينقر قداه»

كما نجد لفرأ عربياً شائعاً في الكويت وله نظيره في التراث الشعبي الأوربي، إذ يسأل اللفظ العربي عن «ماهية الشجرة التي لها ١٢ فرعاً، وفي كل فرع ٣٠ غصناً، وكل غصن به خمس ثمرات، ثلاث في الظل واثنان في الشمس».

لغة أخرى. كما أن بعض الألفاظ تعتمد على التحوير الشفاهي في طريقة نطق الكلمات، ومنها ما يستخدم الفاظاً خاصة لها دلالات من البيئة المحلية، مثال ذلك اللفظ الكويتي الذي يسأل عن الشيء الذي «خمس تقويه، وخمس شاطناته شطن»، من ذا الذي يا عرب يأكل وماله بطن، أو يقال في صياغة أخرى فيسأل عن «خمسة يودونه، وخمسة يجرونه، ويأكل وماله بطن» رغم أن كلا اللفظين لخر واحد ولكن بصياغة مختلفة، ورغم أن اللفظ يروى بلغة واحدة ولهجتين متقاربتين - الأولى من البداية والثانية من الحضر - إلا أن الإيقاع الصوتي - وهو روح الأداء - قد تغير في بعض الكلمات، وإجابة اللفظ هي «المخران» الذي تمسك به خمسة أصابع وتحركه اليد الأخرى بأصابعها الخمسة.

مثل هذا اللفظ نجد لفرأ آخر يقول «أربعة يودونه وأربعة يجيبونه، وواحد يكش الديان»، أو بعبارة أخرى وهو عن موضوع اللفظ السابق نفسه الذي إجابته البقرة فيقول «أربعة شبك شبك واثنين طليكي. وواحد يكش الديان وواحد يئني لي؟»

الأول رمز عن أرجل البقرة التي تذهب وتجي بها وذيلها يطرد الذباب عنها، أما الثاني فيضيف في تكوينه العينين التي تنظر للإنسان وصوت البقرة الذي يصور بأنه غناء البقرة.

بجانب طبيعة التركيب اللفظي للفر ما يصعب ترجمته نجد أشكالاً أخرى من التركيب تعتمد على أسلوب التفكير السائد وارتباط ذلك بالعادات والتقاليد الشائعة في المجتمع، مثال ذلك اللفظ الذي يروى عن القهوة ومجلسها فيقول اللفظ فيها:

لى حبيبة يايوى وى من حبيبة

لولا السّعل مائلها مثال

نفسها خبيثة ولا تدانى السّعيرة

لو حركوها جابت الدمع همال

لنذيها حصان تسمع صهيله

تلقي أمجالسها طيبين وانذال

الموضوع نفسه نجده منظوماً بشكل آخر، ويقول فيها (القهوة) الشاعر:

حينما تصنف الالفاز، تصنف بصفة مبدئية على أساس موضوعاتها مع مراعاة أن اللفظ بطبيعة تكوينه هو سؤال وجواب. لذلك حينما يصنف اللفظ يجب أن يصنف على أساس نوعيته وموضوعيه. فتقسم الالفاز إلى أنواع وأقسام، فمثلاً، اللفاز موضوعها الإنسان بصفة عامة. ثم تقسيم هذه الالفاز إلى أقسام أصغر مثلاً عن أعضاء جسم الإنسان.. العين - الرأس - اللسان - الأسنان.. إلخ. وقسم آخر عن الحيوان، ثم يقسم هذا النوع إلى أقسام أصغر: حيوانات الكيفة وحيوانات متوحشة، فمثلاً الكيفة تقسم إلى ما يستخدمه الإنسان وما لا يستخدمه. وكذلك بالنسبة للنباتات من شجر وزهور ومحاصيل.. إلخ.. وهكذا إلى غير ذلك من أقسام تختص بجوانب من موضوعات الالفاز.. فمثلاً قسم للالفاز الكون ينقسم بالتالى إلى مظاهر الكون من شمس وقمر ونجوم، وعن الطبيعة وما يستخدمه الإنسان من مظاهر الطبيعة، وما يحيطه مما فى السماء والأرض.

فاللفظ بطبيعة تكوينه وأسلوب صياغته هو مهارة فكرية وصياغة أدبية، تتناول موضوعاته مظاهر الوجود بما فيه من كائنات. ويوضع اللفظ بشكل استنفاهى. لذلك كان من الأفضل تصنيف اللفظ تبعاً لنوعية الموضوع الموصوف والمطلوب تحديده. مع مراعاة أننا قد نجد بعض الالفاز يتضمن اللفظ منها أكثر من إجابة، كما قد يكون اللفظ الواحد يسأل عن أكثر من شيء واحد. فى هذه الحالة يعتبر اللفظ أكثر من لفظ ويصنف تبعاً لموضوعاته، فيكرر إدراجها فى التصنيف مع كل نوع. كما يجب مراعاة ظروف مناسبة أدائه. مثله فى ذلك مثل أى مادة شعبية أخرى؛ وذلك من حيث استيفاء الجوانب المحيطة بالنص نفسه بالنسبة لروايه، ومناسبة أدائه، ومكان جمعه وانتشاره^(١٦) فالالفاز تتميز بأنها تؤدي وتقال فى مناسبات معينة، وظروف خاصة سواء أكانت للتسلية أو لإظهار المهارة الفكرية أو للتعبير عن أشياء مقدسة أو غيبية أو لاختبار قدرات الذكاء والخبرة اللغوية. فى حين أن غير ذلك من أنماط الإبداع الشعبى الألبى تمارس عادة خلال الحياة اليومية الجارية فى العمل أو الراحة فى المناسبات العائلية أو العامة. فاللفظ يقسم بأنه سؤال يحتاج من سامعه روية وتقكيراً ليعطى إجابة صحيحة. فمثلاً اللفظ الكويى الذى يسأل عن «سود مناقره، بيض قراقره، يحجون

أما اللفظ الأروبي وقد ترجمناه عن الإنجليزية فيقول «لأحد السادة ١٢ ولداً وكل ولد من الأولاد أنجب ثلاثين مرة، وفى كل مرة يريزق بنتين، واحدة بيضاء وواحدة سوداء، البنات لم يمتن مع أنهن قد متن».

والإجابة لكلا اللفزين تكاد أن تكون واحدة: فالسنة ١٢ شهراً وكل شهر ثلاثون يوماً والثمارت فى اللفظ العربى هى الصلوات الخمس ثلاثة - الفجر، الظهر، العصر - بالنهار، أما المغرب والعشاء فهما بالليل. وفى اللفظ الأروبي يرمز إلى النهار والليل بالبننتين البيضاء والسمراء، كما أن الأيام تمضى وتأتى فهى تموت ولا تموت. وقد يكون اللفظ عن شهر من شهور السنة فيسأل عن شيء: «طول ثلاثين، وعرضه ثلاثين، يخدمه الباشا والسلطين» وإجابته هى شهر رمضان الذى يلتزم بتعاليمه جميع المسلمين من عامة وسلطين. بجانب مشكلة ترجمة الالفاز ونقلها بما تتميز به من أسلوب فى الصياغة والتكرير نجد مشكلة أخرى تواجه الذين يهتمون بدراسة الالفاز دراسة مقارنة، وهى مشكلة التصنيف، فكيف تصنف المادة الشعبية لقد أمكن وضع تصنيف على للحكايات الشعبية، تبعاً لعناصرها الأساسية (موتيفاتها) وكذلك أمكن إلى حد كبير وضع تصنيف للأمثال^(١٧)، ولكن بالنسبة للأغاني فمازالت المشكلة قائمة، وأما بالنسبة للالفاز فالمشكلة ذات شقين: هل تصنف الالفاز تبعاً «للسؤال» أم «للجواب». فالتصنيف على أساس إجابة اللفظ فيه صعوبة، كما لا يمكن الاعتماد عليه؛ نظراً لأن بعض الالفاز لها أكثر من إجابة، كذلك إذا كان التصنيف حسب السؤال فستجد الفازاً تتحدث عن أكثر من شيء.

تصنيف الالفاز

رغم الصعوبة التى تواجه الباحثين فى التصنيف إلا أنه لا يمكن أن يكون تصنيف الالفاز لغزاً يصعب وضع حل له؛ بل هو - تصنيف الالفاز - ككل مشكلة من مشاكل الأدب الشعبى والمأثورات الشعبى يحتاج إلى تفكير شمولي يحيط الموضوع كله. ونظراً لأن الالفاز لم تجمع فى المجتمع العربى وفى كثير من المجتمعات جمعاً ميدانياً شاملاً وبمنهج علمي محدد فقد ازدادت مشكلة تصنيفها غموضاً.

وبلا روح، والورد تفوح رائحته دون محرك أو دافع، والصراف المستقيم الذى يضيق بالفاسدين ويعلم أمر الصالحين فيتسع لهم، ويخشاه أهل السماء وأهل الأرض. مثل هذا اللغز أغز آخر يقول:

«شَنْهُو يَنْذُرُ بِالْكَتَبِ مَا أَنْشَأَف

وَشَنْهُو دَمَعْتَهُ لَأَكْنَ مَا نَشَأَف

وَشَنْهُو قَاطِعُ الشَّقِيْنَ مَا نَشَأَف

وَشَنْهُو أَلَى مَا فَهَمَ لَضَمِيمِ الدُّنْيَا

وإجابته:

رِيكَ يَنْذُرُ بِالْكَتَبِ وَمَا أَنْشَأَف

وَأَدَمَ دَمَعْتَهُ لَأَكْنَ وَمَا نَشَأَف

الْبَيْنَ قَاطِعُ الشَّقِيْنَ وَمَا أَنْشَأَف

وَالشُّورَ مَا فَهَمَ لَضَمِيمِ الدُّنْيَا

نجد هذا الشكل من الألغاز شائعاً فى كثير من الأغاز البادية وفى التراث العربى التقليدى، ومنه ما يكون سؤالاً عن شئ، وأحد وإن طال نظم السؤال مثل اللغز الذى يسأل عن البيضة فيقول:

أَلَا قُلْ لَا هَلْ الرَّأْيِ وَالْعِلْمُ وَالْأَدَبُ

وَكُلْ بَصِيرَ فِى الْأُمُورِ لَهْ أَرْبُ

أَلَا خَبْرُونِى عَن شِئْءٍ رَأَيْتُمُوهُ فِى أَرْضِ الْأَعَاجِمِ وَالْعَرَبِ

قَدِيمَ حَدِيثٍ قَدْ بَدَأَ وَهُوَ حَاضِرُ

يَصَادُ بِلَا صَيْدٍ وَإِنْ جَدْفَى الطَّلَبِ

وَيَكُلُّ أَحْيَاناً طَيِّبِخاً وَتَارَةً

وَيَكُلُّ مَشْوِياً إِذَا حَطَّ فِى الْحَدِّ

وَأَيْسَ لَهُ عَظْمٌ وَأَيْسَ لَهُ دَمٌ وَأَيْسَ لَهُ لَحْمٌ وَأَيْسَ لَهُ شَحْمٌ

كما نجد الغازاً أخرى تصاغ فى جملة واحدة يستفسر فيها اللغز عن أشياء من الحياة اليومية الجارية ويستعير فى وصفها أوصافاً من الكائنات الحية أو من الإنسان. مثل اللغز الذى يسأل عن «شئء يمشى ويتجوىج» فهو عن المنخل الذى إذا مشى ترك أثره على الأرض بما فيه من أشياء تنخل. الصيغة نفسها تقال عن المغرل الذى يمشى وهو يترج حِملاً يثقل ظهره أو بمعنى آخر فإنه يمشى

بيت الله وهم لا يتكلمون» يمكن الوصول إلى إجابته بسهولة إذا أنركنا معنى كلمة «قراقهم» فهو عن العيون. كما أن اللغز الذى يسأل عن الأنف يستخدم صورة أخرى فيقول «أويرتين (دائرتين) مسقيين فى جذع». فى حين أن اللغز الذى يستفسر عن اللسان نجده يستخدم وصفاً شبيهاً لبنية اللسان، وهو مغاير للغز الذى سبق ذكره عن الإنسان واللسان الذى يقول «صفة عرب وصفة شام والبلبول ينقر قدامه»، فهذا اللغز يسأل عن «سمكة فى الماء والماء حاويةها، سبحان رب خلاها، اسم العظم ما فيها». فى حين أن السؤال عن الرقبة أو رأس الإنسان يستخدم وصفاً دقيقاً لهما ولكن بمسميات أخرى بعيدة كل البعد عن مسميات أجزاء جسم الإنسان وأعضائه، إذ يقول اللغز «دار فوق دار، مشربة بحبال، لا صاغها صايغ ولا نجرها نجار».

هذه الألغاز التى ذكرناها سابقاً عن الإنسان وعن أعضاء وأجزاء من جسم الإنسان من رأس وعين وأسنان ولسان، وهى تصنف على أساس أنها من الطراز الذى يرتبط بالإنسان وعن الأنماط التى تختص بأعضاء الإنسان وعناصرها هى أجزاء من أعضاء الإنسان.

كما يوجد نوع آخر من الألغاز يمزج فيها الإنسان أشياء من الطبيعة بأشياء من عالم ما فوق الطبيعة مثل:

«شَنْهُو أَلَى يَنْ دَائِمَ بِلَا رُوحٍ

وَشَنْهُو أَلَى فَاحَتْ رِيَاكُهُ بِلَا رُوحٍ

وَشَنْهُو الْمَرْهَبُ الْعَالَمِ بِلَا رُوحٍ

تُخَافُهُ أَهْلُ السَّمَاءِ وَأَهْلُ الْوُطَيْيَةِ»

هذا اللغز المثلث يسأل عن أشياء ثلاثة، وإجابته منظمه على المنوال نفسه وبالقافية نفسها:

«الهواء أَلَى يَنْ دَائِمَ بِلَا رُوحٍ

والورد أَلَى فَاحَتْ رِيَاكُهُ بِلَا رُوحٍ

والصرار المرهب العالم بِلَا رُوحٍ

يُخَافُهُ أَهْلُ السَّمَاءِ وَأَهْلُ الْوُطَيْيَةِ»

هذا اللغز يسأل عن أشياء ثلاثة وكل منها مغاير للآخر، مختلفة الموضوع والدلالة: فالهواء دائم الحركة

وهو متوزر بالوزارية أو وهو مختبىء فى الوزر فيقول اللغز
«شئ يمشى ويَتَوَيَّرُ» أو يكون اللغز عن «شئ يمشى
ويطم أثره» وإجابته هى الإبرة، فهى حينما تمشى خلال
الحياكة تخفى أثرها.

ولغز آخر يقول «هتقتا العذراء، تكسى الناس وهى
عُرْيَانَةٌ» (١٧) وهو عن الإبرة أيضاً. فالشئ الواحد قد
يسأل عنه بالغاز عدة متنوعة؛ فمثلا اللغز الذى يسأل عن
البيضة الذى أورثناه من قبل نجد لغزاً آخر يصاغ فى
عبارة مختصرة يقول «مناحيزنا» (١٨) «مناحيز حلبه
نصف شياخ ونصف ذهب» فهو يسأل عن المدقات
المصنوعة فى حلب نصفها من الفضة ونصفها من الذهب.
هذا الوصف للمبيضة بأنه نصف ذهب ونصف فضة
يذكرنا بالتصور الأسطورى الهندى لفكرة الخلق حينما
خلق العالم من بيضة طائر، نصفها الذهب صار السماء
التي تتوهج بالشمس.. والنصف الآخر صار الأرض (١٩).
كما نجد لغزاً آخر أسهل مما سبق وهو عن البيضة أيضاً
ويقول «اسمها مثل شكلها» أو يسأل بصفة أخرى عن
شئ آخر يستخدم اسم البيضة رمزاً لإجابة اللغز فيقول
«شئ هو الاسم الذى نصفه فى بيضة ونصفه الثانى
فى فيه» وإجابة اللغز هى أن الذى نصف اسمه فى بيضة
ونصفه الثانى فى الفم هو اسم محسن: فنصف محسن
هو «مُح» والمح اسم يسمى به للبيض، ويقية الاسم «سن»
هى سن الإنسان الذى فى فمه.

قد تتشابه الألفاظ رغم اختلاف المكان والجماعة
البشرية كما نجد الغازات ترتبط بالبيئة فمثلا اللغز الذى
يسأل عن البحر والسفينة «المعلم» يقول: «المناصب
ماء والقدر حطب واللحم يتكلم، يا إله العجب» أو
يسأل عن أشياء من الطبيعة كالسماء والنجوم والشمس
والقمر وغير ذلك من مظاهر الكون، ويلغز عنها بموضوعات
من البيئة، «كالابغلة» وهى نوع من السفن الكويتية القديمة
وعن «النوخة» قبطان السفينة، فيقول اللغز:
«أَبْقَلْتُنَا الكبرية، يَأْزُواهَا الكثرية

نُوحْنَا المُرْكُش، وينتها الصغيرة»

فالسماء وما فيها من نجوم هى كالمراكب الكبيرة
(الابغلة) بما فيها من زخارف. والشمس تلعب مثل لمان
الثوب المُرْكُش المطرز بالزرى الذهبي اللامع، وهى قبطان

السماء التى تنتظم بها سير حركة الأفلاك كما أن القمر
يتبعها.. وفى هذا اللغز حينما نجد الشمس يرمز لها
بالنوخة قبطان السفينة، والقمر يرمز له بالبنت فيذكرنا
ذلك بالتصور الأسطورى القديم (٢٠) الذى يفترض الشمس
ككائن مذكر، والقمر ككائن مؤنث، أو فى الأساطير
اليونانية حينما نجد أبولو إله الشمس، أو ديانا إلهة
القمر (٢١) واللغز يسأل عن أشياء ثلاثة: السماء بنجومها
والشمس والقمر. فى حين نجد لغزاً آخر يحمل مواصفات
من البيئة وهو أبسط فى التركيب يسأل عن النجوم، مثل
اللغز الذى سبق ذكره الذى يصف فيه اللغز النجوم بأنها
«أصراى صريرته صبحت الصبح ما لقيته»، كما نجد
لغزاً آخر يسأل عن نجم العقرب ولكن يستخدم اسم
العقرب بسمياته الثلاث كعقرب للساعة، ونجم العقرب
الذى يلعب فى السماء، والعقرب نفسه. ويقول اللغز:
«ثلاث بالاسم سموا، لا تعدوا ولا التماوا، واحدة
صنعة الصناع، وواحد بالسما لماع، وواحد من
الأرض طاياف».

كما نجد لغزاً آخر يشبه اللغز السابق فى أسلوب
تركيبه وموضوعه فهو يسأل عن شئ واحد (الميزان) ولكن
للميزان أنواع ثلاثة.. برج الميزان من عالم الأفلاك، والميزان
الذى يستخدم أداة للكيل، أما الثالث فهو ميزان يوم
الحساب، ويقول اللغز فى لغزه:

«ثلاثة إل خَلَقَهُم فرد واحد
وثلاثة كلهم فى اسم واحد
واحد بالسما، وبالارض واحد
وواحد يلتقى يوم الحساب»

لغز آخر إجابته هى نجوم برج الميزان وهو لغز منظوم
باللهجة البدوية ومن نمط الأشعار السابقة أيضاً مثل:

«ثلاث بالجمى غابن ولا جبن (٢٢)
ولا هم من نسل آدم ولا جبن (٢٣)
ولا صباغ ولا راق ولا جبن (٢٤)
ولا جامهم من البارى نبيهم»

ويشيع اللغز المنظوم فى البداية أكثر من الحضر
فالبداية تحفى بالشعر احققاء جميلاً.. مستخدمة صوراً
من البيئة ومسميات من حياة البداية.. فمثلا اللغز الذى
يسأل عن البرق يقول فيه الراوى:

اتشبهوا باللباس

عن عالمٍ لبنا تشو

رقم بلا ديـره

مشاعل بلا ضو

أو يسأل عن الناقة «الحجبة» وهي من النوق التي يعتز بها البدوي فيقول واصفاً لها مائلاً السامع عن تحديد معنى ما يقوله.. فينشد في وصف الناقة قائلاً:

هبت هبوب بها شمس

باردة من الغرب ترهجن

سبيها مطلب للناس

أكل شحم طيب الهجن

فهى، حينما تأتي، تأتي كما تأتي رياح الغرب بها شمس رطب ينعش، واسمها يشبه اسم مطلب للناس يجرنون تحقيقه وهو الحج إلى بيت الله.. وهى من خيرة الإبل ومن طيب الهجن..

هذا الوصف الذى يسرده اللاغز فى لغزه يعطينا بجانب الصور البيئية تعريفاً بإعزاز البدوي لناقته ومزلتها فى تصويره.

ويمثل هذا البناء اللفنى فى صياغة اللفز نجد لفظاً آخر يسأل عن:

ثلاث مشتهيات باسم واحد مشتركات

وأحدة تجز جـز الشاة

وواحدة تُذكر بالفلالة

وواحدة عـدام من الثنابات

وإجابة اللفز أن الأولى هى «القرعة» نبات القرع الذى يقطع مثلما تدبح الشاة، والثانية هى «القرعة» مكان فى صحراء الجزيرة العربية قاحلة، أما الثالثة فهى «قرعة» الإنسان التى تخلو من الشعر.

وقد يكون اللفز متعدد الأسئلة متنوع الإجابة يسأل عن أشياء عدة لا يجمعهم صلة فى تشابه الاسم أو التكوين ولكن يتشابهون فى الظروف التى يعيشون فيها.. مثل القمر والسمك والجراد والبيت.. فيسأل اللفز عن:

شبهوا اللبى ما يدور الفلك دارا

وشبهوا اللبى ما يعيش بغير داره

وشبهوا اللبى عاف بزده ونكر داره

وشبهوا اللبى ما يقوم الا بتكيه

وإجابة اللفز مصاغة بالأسلوب والشكل نفسيهما،

والحل هو:

القمر كل ما يدور الفلك دارا

والسمك اللبى ما يعيش بغير داره

والداب (الجراد) اللبى عاف بزده (أبناءه) ونكر داره

والبيوت اللبى ما يقوم الا بتكيه

وقد يكون السؤال عن شيء واحد يحمل صفات أشياء

متعددة متنوعة، فيلغز اللاغز بقوله:

مشى ولا مشى مع المشيين

ولا مشى ولا مشى مع المشيين

ولا مشى من عرض الناس

فالسحاب فعلاً هو شيء ولا شيء فى أن واحد، كما أنه يمشى ولكن فى مكان آخر غير الذى يسير فيه الناس. كما أنه يطير وما هو بطائر، وهو فى مكان عال علو الجبال كالقمراس النائم فى قمم الجبال. مع مثل هذه اللفاز التى تحتاج إلى خبرة وجهد فى حلها نجد اللفزاً آخرى سهلة الحل ولا تحتاج من السامع جهداً كبيراً فى إدراك متصورها مثل اللفز الذى يستقر عن الهندقية فيقول: «بنت العجم ترأطينى وأرأطنها، ولبيى خايف منها». أو عن الديك الذى يقول فيه اللاغز «أحمر احمرانى، رجوله خيزرانى، يذكر الله، ولا يصوم رمضان».

وتتعدد اللفاز وتتوزع موضوعاتها.. منها ما يكون عن محسوسات وأصوات نغمية، ومنها ما يكون عن تصورات مجردة غير ملموسة ولكن شائعة ويمارسها كل إنسان مثل النوم، فيصفه اللاغز فى لغزه بأنه «أسود نغمشى، من السكر حشى، من ذاقه غشى، ينسى كل شيء» أو يستقر عنه بصيغة أخرى يشدها شعراً قائلاً:

المسرة: فأرقام المسرة يديرها الإنسان وتقلب وتستجيب للرقم الذي يطلبه طالبه.

هذا الشكل من الألفاظ قد يصاغ بشكل آخر يزيد من حيرة السامع كاللغز الذي يسأل عن «ثلاثة في ثلاثة وكل ما عديت سبعة صار السبعة ثلاثة» فهو يحى بالسؤال عن شيء حسابي من العدد في حين أنه غير ذلك رغم أنه كذلك.. فهو عن يوم الثلاثاء.. فيوم الثلاثاء يعتبر اليوم الثالث بعد الأحد والإثنين (واحد، اثنين، ثلاثة) وإذا استمرت في عدد أيام الأسبوع بعد ذلك صار اليوم السابع هو الثلاثاء أيضاً.. مثل هذا الشكل التركيبى فى اللغة نجد لغزاً آخر يستفسر عن «واحد شاف وداس وطاف وواحد شاف ولا داس وطاف وواحد شاف ولا داس وطاف».

فاللؤلؤ هو الإنسان الذى حج بنفسه وكان بصحة طيبة شفاف وداس وطاف. أما الثانى فهو الإنسان المريض الذى شاف محمولاً وطاف، أما الثالث فهو الجنين فى بطن أمه فهو لا شاف ولا داس ولكنه طاف، وهو مثل اللغز الشائع فى مصر الذى يسأل عن الذى عدى البحر ولم يبتل (إجابته هى العجل أو الجنين فى بطن أمه)، مثل هذا الشكل فى التعمية نجد لغزاً آخر يعتمد على تورية المعنى باستخدام مرانجات لفظية يعتمد إليها الراوى فى حديثه ويجب عليه السامع بالأسلوب نفسه وكل منهما يقصد تغطية المعنى وإغلاقه فلا يتبين معناه غير الشخصى المقصود بالحديث. وهو حوار بين اثنين لا يحمل صيغة الاستفهام ولكن يلغز به المتحدث فى كلامه. ورغم أن هذا الشكل من الكلام ليس بسؤال وجواب ولكن مجرد تعمية فى الحديث ومهارة لغوية إلا أنه يمكن اعتباره نوعاً من الأحاجي.. فمثلاً الجوار الذى دار بين فتى وخطيبته، وكانت الفتاة «مَحْطُورَة» عند أهلها، لا يسمح لها طبيباً للتقاليد أن تتبادل الحديث مع أى شخص حتى ولو كان خطيبها قبل عقد القران. ولكن الفتى كان يريد أن يستشيرها فى أمر مهم خاص بها، فذهب إليها فى بيتها وفى أثناء حديث مع أهلها نظر إلى سقف البيت وقال: «وَرَا خَشَبَ دَارِكُمْ عَوْج تَعَالَوْجِي».

بمعنى أن خلف خشب «سقف دارهم خشب عوج» وهو يقصد من حديثه أن يقول لها تعالى خلف الدار وسيكون

«أنتدك عن فارس عظيم.. قطاع سيفه بر وبحور وإن لقاً قوم أنزادوا نعيم.. تفرح به البدوان وسكان القصور خلقه الرحمن الرب الكريم.. لا يموت ولا يميمت ولا يبور».. أو قد يكون اللغز عن شيء مما يستخدم داخل البيت مثل «الملايلة» وهى سلة تعلق فى سقف الحجرة ويوضع فيها الطعام ليكون معرضاً لتيאר الهواء فى فصل الصيف فيقول اللغز: «تيش أبريش، معلق بالعريش» أو عن العجين فيجوز اللغز الوصف بقرله: «ينتنا فى الهور، والهور طافياها، كلها شحم ولحم، وعظام ما فيها». فاللغز يستخدم مسميات من البيئة يلغز بها عن الشيء الذى يريده، مثال ذلك أيضاً اللغز الذى يسأل عن «ثلاث عبيد شايلين عبده والعبد شايله عمتها».

فالتأوى الذى يشوى عليها الخبز هى سوداء من أثر دخان النار كما أنها تحمل على ثلاثة قوائم سود. كما أن اللغز الذى يسأل عن القبر والملاس، ويصف القدر و«الملاس» المغرقة كانتها «سبعة مراكب والشيخ راكب حب الشلمبو، وعيسى يرامح».

وكما استعار اللغز فى وصفه للقدر والملاس وصف المركب نجد لغزاً آخر يستخدم اللغز فيه وصف القدر للمركب.. كالذى ذكرناه من قبل الذى يقول «المناصب ماء والقدر حطب واللحم يتكلم يا الله العجب». وعلى النمط نفسه لشكل اللغز بصياغته القديمة نجد اللغزاً حديثاً تسال عن أشياء حديثة من الاستخدامات اليومية.. فمثلاً اللغز التالى - وهو من البادية - يستفسر عن آلة من آلات الاتصال الحديثة فيقول اللغز:

«أسالك عن رجل تقلب عيونه

دائماً يقوم يلازمك بالمطاعة

بالبرد عريسان ولا يرحمونه

وحلقه مع أثنبه كهم فى كراع» (٢٥)

فهو يسأل عن شيء يمكن أن يقلب عيونه وهو طابع لأمر، كما أنه فى الشتاء عريان لا يغطي، وقمه وأذنه كلاهما فى ساعده. هذه الصفات نجدها تتوافق مع

لقاؤه بها مجرد لحظات فكلما تعالوحي يقصد بها تعالى ويحيى أى احضرى وطلّى بمعنى نظرى ماذا سلخبرك عنه.

وردت الفتاة مُكَمَّلة وصف خشب دارها بأنه «خوخ ورمان ورووح وقرننجى» قاصدة بأنه ليس فقط خشب عروج وتعالوحي بل أيضاً خوخ ورمان وروح وقرننجى، والقرننجى هو نوع من الفاكهة يجلب من الهند. وتقدم من عبارتها أن يذهب هو وسوف تجىء إليه.

هذا الشكل من التلاعب بالألفاظ نجده شائعاً فى كثير من الأحاجى. فمثلاً الأحجية التى تروى أن «أهل فيلينا أصبحوا ما يشوقون» تعنى أن أهل جزيرة فيلينا كلما أصبحوا يرون الماء، والماء فى اللهجة الكويتية تنطق «مأى». كما أن السجع والمستنات البيعية تظهر بشكل واضح فى صياغة الألفاظ وتعطى جرساً وإيقاعاً فى إلقائها كما أنها تساعد أيضاً على تورية المعنى. وفيما يلى مجموعة من الألفاظ التى تتناول موضوعات من الخبرة اليومية والأدوات النفعية التى يستخدمها الإنسان. «يذبح الغار وما هو فار، ويأكل شعير وما هو بعير». فالنمل يدخل الغار مثلهما يدخل الغار ويأكل الشعير مثلهما يأكل البعير. أما اللغز الذى يسأل عن ما «يطيح من فوق السطح ماله حس» فهو عن القطن الذى يسقط من السطح ولا يسمع له حس. كما أن الكبريت هو إجابة اللغز الذى يسأل عن الشيء الذى يطلع من «بطنه ويحك ظهره». لغز آخر يسأل عن الشيء الذى «قرس الدار ببيرة» وإجابته هى السراج.. فالسراج يملأ الدار بضوئه.. والزيت الذى يملأ السراج ثمنه «بيرة» وهى عملة كويتية قديمة.

أما اللغز الذى يقول على لسان فتاة: «رمانتى شقفتها، لققفتها، فيها سحر، فيها بحر فيها عيون تنحصر» فهو عن المرأة.. واللغز الذى يسأل عن الحياك أو النسيج وأنه فهو يعطى وصفاً لآلة النسيج أو ماكينة الخياطة بقوله: «أربع نحادر ونحشوحتين، وعبد يصق ورقاصتين».

وقد يكون السؤال يحمل وصفاً للشيء ولكن الوصف غريب عن ذهن السامع مثل اللغز الذى يسأل عن طير الرقيقى وهو موجود فى الكويت فيقول اللاغز مستفسراً عن شيء «بطنه شحم ظهره فحم، ذيله مقص، ووين ما قعد رقص» أو يسأل عن النار فيقول «واكلة بلا فم

ويطن، لها الأشجار والحيوان قوت، فإن أطعمتها طابت وانتعشت، وإن سقيتها الماء تموت».

بجانب هذا النوع من الألفاظ التى تحمل وصفاً يكاد أن يكون مباشراً للموضوع نجد الألفاظ التى تعطى صفات مشابهة لصفات الشيء ولكن مغايرة لواقعها مثل اللغز الذى يسأل عن القدو الذى يشبه النارجية.. يقول اللغز «بفتحنا وبناتها وسبع الحلق بذاتها، والساعدى والراعى يلعب على دكانها» وهو يرمز بالساعدى إلى عمود الخشب الموصل إلى الماء الجارى بالقدو، والراعى إلى الدخان الذى يتصاعد من «القدو» يشبه مجازاً السحاب، وصوت قرعة الماء داخل القنير يرمز بها إلى صوت الرعد الذى يصاحب السحاب. كما أن القيقب وهو حيوان مائى يسأل عنه اللاغز بقوله: «أبيض بضئ، خلقه ربئ، شاطر شراره، يمسى حربئ». كما أن حصيات الحارة وهى حبات اللؤلؤ يسأل عنها اللاغز بقوله «بنت الشطح بنت البطح بنت الدرامم بالقدح، اللى ما يزوج بنته ها الشهر اختزى ولا انفضح».

وتتنوع الألفاظ التى تتناول موضوعات من حياة البحر، وكما تزخر حياة البحر بمصامير للرزق تجيش أيضاً بالمخاطر والصعاب، ويواجه البحار والغواص مصاعب عدة، وخاصة فى غوصه بحثاً عن محار اللؤلؤ، فقد تهاجمه حيوانات البحر وأسماك المفترسة. ومن الألفاظ التى تتناول أسماك البحر المفترسة اللغز الذى يسأل عن سمك القرش فيقول «أبيض يلوح فى البحر مطروح، كم قتل من روح، راحت أينية». وغير ذلك من الألفاظ تبادلها أبناء المجتمع وممازالت معتزلة فى ذاكرتهم منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث وكلها ترتبط بواقع الحياة ومظاهر الكون. فالألفاظ، كما ذكرنا من قبل، هى شكل من أشكال التعبير الأدبى تعبر عن الحياة التى يعايشها الإنسان وانعكاس مظاهرها عليه وتأثره بها وتأثيره فيها، كما توجد أشكال أخرى من الكلام الخطي المعنى معناه تعتمد على رموز متفق عليها بين أصحاب المهن والحرف الخاصة قد يستخدم الحروف الأولى من الكلمات فى الكلام المقال لتكون الكلام المقصود. أو يعكس المتكلم وضع الحروف مثل «ذهب» بنطقها بهذا. أو يستخدم رموزاً خاصة تدل على أشياء معينة يدرك معناها من يعرف سرها. هذه الأشكال المختلفة المتعددة فى تعمية المعنى

مقارنة ثم تقييم أشكاله الفنية تقييماً علمياً يكشف عن خصائص هذا الإبداع وأساسه النفسية، ليكون مصدراً من مصادر الإلهام والإبداع في أعمال فنية حديثة تؤكد شخصية هذه الأمة .

فالإبداع الشعبي ليس بإبداع تلقائي فحسب، بل هو إبداع ينشأ عن إدراك الإنسان لموقفه إزاء الحياة ثم ممارسة هذا الإبداع ممارسة تلقائية كضرورة من ضرورات الحياة اليومية الجارية يضافى به بهجة على حياته وأنماط سلوكه، ويكسب العمل الذى يعايشه قيمة إنسانية كما يعطى من خلال إبداعه المستمر قيمة فنية على ما تحتمه ظروف البيئة من أنماط السلوك والعمل.. وفرن للحياة.. وفرن للحياة يعبر عن فلسفة الأمة وضميرها خلال حقبة الزمان وعلى اتساع رقعة المكان الذى تشغله شعوب هذه الأمة.. لتؤكد به ومن خلاله وجودها الإنسانى بين غيرها من الأمم.. قد يختلف الشكل فى الممارسة والأداء ولكنه يتحدد فى المضمون من حيث إنه تعبير إنسانى..

والفنون الشعبية فى الكويت هى كذلك من حيث إنها تعبير محلى عن فكر عربى ووجدان إنسانى، وما يبذل من جهود للكشف عن أنماطها ومكوناتها ومذولاتها هو محاولة من محاولات التعرف على باحات متسعة يطل منها الفنان المثقف الحديث على حقيقة الإنسان.. لياخذ دوره الواضح فى هذا العصر.. وليقدم إبداع شعبه من خلال إبداعه الفنى الحديث فى لغة مفهومة للجميع.. ليكون إبداعه هو نتيجة التحام عضوى لمزاج العصر.. وروح الأمة.. ونسيجه الفكرى والوجدانى التراث العالمى بصفة عامة والتراث العربى القومى بصفة خاصة.. وشكله النهائى.. فن الإنسان الذى عرف فن الحياة.

المراد من الكلام قد تندرج ضمن تعريف الالفاز. ولكن الشكل المتعارف عليه للفرز، باعتباره تعبيراً أدبياً، هو الشكل الذى يتكون من سؤال يبحث عن إجابة: سؤال يلقيه السائل ويتنظر حله من السامع ويصاغ صياغة أدبية. أو كما يقول الحريرى فى تحديد صفات الالفاز «شرطها أن تكون ذات مماثلة حقيقية، وألفاظ معنوية، ولطيفة أدبية».

فالفرز هو تعبير أدبى بجانب أنه أحجية ومشكلة يشكل على السامع وضع حل لها. وتوجد مسائل رياضية تعتبر من المسائل المعقدة الصعبة وتحتاج خبرة دقيقة بعلم الحساب لوضع حل لها.

وفى الفن المعماري توجد أيضاً أشكال من العمارة ملفزة التكوين: فإذا نخل شخص معنى من هذه المباني تاه بداخله ولم يعرف من أين يخرج ولا من أين يدخل. وفى الفنون التطبيقية أيضاً أشكال من البناء الفنى يلفز على صاحبها معرفة سر تركيبها.. وفى الموسيقى أيضاً نجد أشكالاً من التكوين ملفزة^(٢٦).. يعرف سرها العازف للماهر فيكمل بإدائه المجد ما ترمز إليه إشارات المؤلف.. ولكن الشائع فى الأدب الشعبى وللتأثيرات الشعبية هو الشكل الأدبى الذى يتكون من سؤال وجواب. حوار بين اثنين للبحث عن شيء. وقد قدمنا فى الصفحات السابقة نماذج من هذه الالفاز مما هو شائع فى المجتمع الكويتى. بأمل أن تكون مادة ميسرة أمام المهتمين بهذا النمط من أنماط الإبداع الشعبى، ويهدف أن تحظى الالفاز الشعبية باهتمام أكبر: فالالفاز الشعبية مازال الكثير منها لم يجمع بعد، بل فى بعض قطاعات من مجتمعنا العربى لم يبدأ جمعها بعد، مثلها فى ذلك مثل الكثير من مظاهر الإبداع الشعبى.

والتراث الشعبى لمجتمعنا العربى تراث كبير، ومآثوراته عديدة متنوعة، وفى حاجة إلى جهود متضافرة متعاونة فى جمعه والحفاظ عليه ودراسته دراسة

الهوامش :

(١) راجع دراستنا عن الالفاز الكويتية - مجلة الكويت العدد ١٤٤ فبراير ١٩٦٩، والعدد ١٤٨ إبريل ١٩٦٩.

(٢) تفسر لغوياً كلمات: لفز - غطاية - أحجية - فرز - حزر - بالمعنى الآتية:

لفز: بمعنى مال به من وجهه، كما يقال أيضاً: لفز البيروغ جرحه بمعنى حفره ملتوياً مشكلاً على داخله والفرز الكلام، أى عسى مراده به ولم يبينه، واللفز من الكلام هو اللبس الشكل.

غطاية: إغط الشيء فى لاء أى غمسه وغومعه. والغطاية هى كلمة عامية بمعنى الضباب.

أحجية: من حجا، حجا الأمر - قلته، فلداع ظاناً ولم يستيقن، والأحاجى من الكلام، المطلق منه.

فرز: شق - فسخ - كسر - فرز الشيء أى فنته.

حزر: حزر بالحس وخمن معنى الشيء.

(٣) ركز: بمعنى غوز، وركس: بمعنى غمس.

(٤) راجع مقال.

D.G. Blauner, The Early Literary Riddle, in, Folk Lore review -- Vol. 78, spring 1967, pp. 49-58.
Published by, The Folklore Society, London.

(٥) أبو الهول في مصر الفرعونية يتكون من جسم أسد غير متجانح وصدر ورأسه رجل.

(٦) مقامات الحريري، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص ٣٩٤.

(٧) للمقامات - ص ١٤٢.

(٨) هذا اللفظ الذي يحتاج معرفة دقيقة بقواعد التوثيق ونظام الزواج في المجتمع الإسلامي نجد مثيلاً له في الأغاني الشائعة في الكويت يروي أن سبيتين قابلتا رجلين في الطريق فالتقتا عليهما السلام بالجاراة الآتية. السلام عليكم يا أبانا رجلاً أمهاتنا ورجلاً أمهاتنا «فاللغز يستفسر عن كيفية أن يكون كلا الرجلين هما ابوين لهمايتين السبيتين وفي نفس الوقت أزواج أمهاتهن وأزواجهن شرعاً أيضاً. وحل هذا اللغز هو أن كلا من الرجلين قد تزوج ابنته للأخر فكل واحدة منهما هي ابنة لأحدهما. كما أن كل واحدة هي زوجة لأحدهما كما أن كل واحد منهما هو زوج أم الأخرى.

(٩) للمقامات - ص ٤٩٥.

(١٠) للمقامات - ص ٥٠١، ٢٠٣، ٥٠٥.

(١١) ص ٥٠٢.

(١٢) ص ٥٠٧، ٥٠٦.

(١٣) مثل الأغاني التي تروى داخل الحكايات الشعبية لتظهر مهارة بطل الحكاية أو بطلتها، مثل حكاية الجارية التي وردت في مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وما دار بينها وبين العلماء والفقهاء من حوار درامي، يسألونها أسئلة صعبة فتجيب عليها، كما تلقى هي بالتالي أسئلة يعجز عن إجابة لها كثير من العلماء والفقهاء، وهي أسئلة صعبة ملغزة المعنى، كذلك راجع:

Stith Thompson, The Folktale Published by Hot Rinehart and winston Inc. New York, 1946, PP. 158-163.

The Types of the Folktale, Op. Cit. PP. 316-325.

(١٤) راجع دراسة P.D. Beuchat التي وضعتها عن الأغاني بين قبائل البانتو. Riddles In Bantu المنشورة وسط وغرب إفريقيا المعاد نشرها بكتاب:

The Study of Folklore, Op. Cit.

Archer Taylor, An Index to The Proverb, Op. Cit.

(١٥)

معظم كتب الأمثال العربية تتبع في تصنيفها الترتيب الأبجدي - راجع على سبيل المثال (مجمع الأمثال أبي الفتح أحمد بن محمد النيسابوري - المياني - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١).
وما صدر في الكويت من كتب عن الأمثال تتبع نفس التصنيف الأبجدي: مثلاً: الأمثال الشعبية، لخالد سعود الزيد، الأمثال الدارجة لعبد الله آل نوري (جزءان)، وما تضمنته الموسوعة الكويتية الميسرة، محمد محمد السعيدان من أمثال كويتية والأغاني.

(١٦) سبق أن أثرتنا هذه المشكلة فيما سبق في الحديث عن الأغاني والحكايات الشعبية.

(١٧) قد يستفسر عن الإبرة بلغز يسأل «عن شيء له عين واحدة ولا يقلعها أبداً» وهو لغز غير عربي. ولكن نجد أنه يمكن أن يتفق مع الأغاني العربية، فمن الأغاني ما يسهل انتقاله بالترجمة ومنها ما يتغير في شكل صياغته إذا انتقل من لغة إلى أخرى. هذا اللغز ورد ضمن مجموعة من الأغاني جمعها Arthur Fauset وأعيد نشرها بكتاب:

Folktale Reader, Edited by, Kenneth and Mary Carke, A.S. Barnes and company, Inc., New York 1965. PP. 267-272.

(١٨) المتحضر هو مثل مصحن العطار ومنه أنواع كبيرة وصغيرة، الكبير يستخدم في دق الهريس، وهي أكلة شعبية في الكويت وتقوم النساء عادة ببق الهريس ويصاحب إيقاعات للرق أغاني، والنوع الصغير يستخدم في صحن القهوة والتوابل.

(١٩) انظر للباحث «من أساطير الخلق» مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد الثاني، أبريل - مايو - يونيو ١٩٧١ الكويت.

(٢٠) كما يذكرنا بمراكب الشمس في التراث الفرعوني.

(٢١) بعض الأساطير والحكايات الإفريقية تذكر أن القمر قد سرق بعض الريش الناري الذي تزين به الشمس. مثال انظر، من أساطير الخلق، مجلة عالم الفكر، السابق الإشارة إليه، في تفسير وذكر التصورات الأسطورية للكون. كما يذهب بعض الباحثين إلى ربط وتفسير قصة شمشون وقواء الخافرة بالتفسير الأسطوري للشمس، راجع كتاب:

Richard M. Dorson, The British Folklorists, A History, Op. Cit.

وما أشار إليه المؤلف من مراجع عن هذا الموضوع «أسطورة شمشون»

(٢٢) جن: بمعنى جن.

(٢٣) جن: جان.

(٢٤) ولا جن: لجين: القضة.

(٢٥) روى لنا الكثير من هذه الأغاني المنشورة، وخاصة ما يروي بلهجة البادية السيد سليمان الهميري.

Groves Dictionary of Music & Musicians, Vol. VII. P. 180 (Ribble Canon).

(٢٦) راجع:

الغطاوى الكويتية

تأليف: محمد رجب النجار
عرض: فتحى عبد الله

السياسى سواء على المستوى الداخلى، فيما يحدث فى المجتمع من صراعات، أو على المستوى العالمى.

ومع ظهور «الدولة الوطنية» أصبح هذا الماثور أحد عناصر تكوين «الهوية» والخصوصية الحضارية المرتبطة بالمكان مما دفع المؤسسات الرسمية إلى حفظه وتدوينه وتقديمه فى أنماط حديثة فى الأداء من خلال الوسائط الجديدة.

ومع التطور الراسمالي فى السنوات الأخيرة، والذي يسعى إلى تقليص دور الدولة الوطنية وخلق الحدود اللينة، اكتشفوا للأشكال الشعبية نوراً جديداً فى عملية التسويق والترويج، ومهما كانت الأدوار التى سيلعبها الماثور الشعبى فيما يحدث فى اقتصاديات السوق – فإنه وجوده كنمط أداء ثقافى، له طابعه المميز حسب كل جنس ونوع قد أصبح شكلاً ثقافياً بالدرجة الأولى. ومن الباحثين المميزين فى هذا الحقل الدلائلى الجديد د. محمد رجب النجار الذى جمع فى كل أبحاثه بين الثقافة الشفافية وما بها من حيوية وعفوية لارتباطها بالجماعة البشرية وبين مناهج البحث الجديد القائم على الرؤية الكلية والتنظيم العقلى الدقيق. ومن إصداراته المميزة كتاب «الغطاوى الكويتية» أو الألفاظ الكويتية، والكتاب نموذج لعمل الباحث إذ يجمع فيه بين

تلعب التمثيلات الرمزية بكل أنواعها وأنماطها المختلفة فى ثقافات الشعوب، وخاصة التاريخية منها، دوراً كبيراً فى كشف آليات الصراع الاجتماعى والسياسى والأشكال التى تأخذها بما يتناسب مع ما يحدث فى العالم من تغيرات، ومن أكثر هذه التمثيلات حضوراً وفاعلية ما يتعلق بالماثور المتراكم خلال حقبة تاريخية متتالية لا تزيد إلا فاعلية أيًا كان الشكل الذى يأخذه أو السياق الذى ظهر فيه، وإن كان أهم ما يميزه هو الحضور الشعبى أو الارتباط بأكثر الفئات والشرائح الاجتماعية التى تصوغ الوعى الجمعى.

وأول من انتبه إلى تلك الفاعلية فى الصراع العالمى الحديث مثقفو النمط الكولونىالى الذين ربطوا اقتصاديات العالم كله بالمرکز الأوروبى، وقد أحسنوا استخدام هذا الماثور فى الصراع السياسى بشكل مباشر إذ أعلنوا من بعض أنماط الأداء وروجوا لها فى أشكال احتفالية جذابة ترسخ لما يريدون وأخفوا أنماطاً أخرى وأتهموها بالرجعية والتخلف، إلا أن النتيجة النهائية هى وجود هذه الماثورات الشعبية وفاعليتها داخل الثقافة الرسمية مما دفع الإدارات السياسية على المستوى المحلى أن تأخذها بعين الاعتبار حتى أصبح الباحثون الشعبيون أحد أدوات الصراع

البحث الميداني والرؤية المنهجية، فالجمع الذي قام به هو وفريق العمل متعدد ومتنوع، وإن كانت طريقة التصنيف قد جاءت تقليدية. والكتاب يقوم على مقدمة نظرية تعرض للمصطلح في التراث العربي وفصلين وخاتمة، الأول يناقش الدلالة أي الموضوعات التي تتناولها الألفاظ، والثاني يتناول جماليات فن الألفاظ، والخاتمة تتناول «الغاز فرعية في الكوييت».

ففي المقدمة يقول: «إن فن الأحاجي والألفاظ في التراث العربي اللون والشفاهي فن متعدد الأسماء بحسب الأزمنة والأمكنة ولكنه واحد في وظائفه الفكرية والجمالية، وقد ذكر البلاغيون أن التعمية أهم صفاته ومن هنا أطلقوا عليه «فن المعنى»، ومن وجهة نظر مبدئية في الكوييت أنه فن يقدم على التغطية ومن هنا شاع للمصطلح الحلوى «الغطاوي» الذي يماثل نظيره التراثي «المغطى»، وهو «تغطية البصر عن إدراك المحسوس وتغطية البصيرة عن إدراك المعقول» ولابد أن تكون التغطية مقصودة في اللفظ ويظهر هذا في الأداء اللغوي من حيث اختيار المفردات الدالة والأصناف البلاغية التي تخص الشعر والنثر معاً. كما أن طبيعة اللفظ ككل أنماط التعبير الشفاهي تحتاج إلى الراوي والسماع معاً لأنه نوع من الإبداع المزيج، ويكون ذلك على مشهد من الحاضرين.

ويقول ابن رشيقي القيرواني عن طبيعته «أن يكون للكلام ظاهر عجب غير ممكن وباطن ممكن غير عجب» فالغوض والتناقض شريكان أساسيان في اللفظ الحسن وهذا يعني أنه فن المتناقضات الظاهرة. والبنية الأساسية لللفظ تتكون من ثلاثة عناصر هي: شيء ما موصوف أو مجهول ثم وصف لهذا الشيء المجهول ثم عبارة مضللة خادعة من هذا الشيء نفسه، وقد يكون هناك استهلال مثل «ناشدك» أو «أحاجيك» التي تستهل بها الألفاظ العربية ثم الخاتمة، إلا أن للفولكلوريين الغربيين يتكون أن الصيغتين الاستهلاكية والخاتمية يمكن في ضوء السياق الدلالي الاستغناء عنهما؛ فهما عنصران ثانويان.

وفن «اللفظ» فن بدائي في كل الثقافات منذ النشأة الأولى للإنسان وهو محاولة للمعرفة لا تقل سحراً عن نور الطقوس في عصر كله غامض، ولا يمكن للإنسان إلا البحث عن المعرفة.

وفي الفصل الأول، «الدراسة الموضوعية للغطاوي الكويتية» يرى الباحث أن الألفاظ تقال طوال العام وتروى

في الليل، ويذهب إلّاؤها في فصل الشتاء وفي شهر رمضان بعد الإفطار وفي موسم السفر قديماً حيث كان الكويتيين يقومون برحلات لنقل البضائع إلى الهند وشرق إفريقيا وزنجبار وجنوب الجزيرة العربية وتبدأ هذه الرحلات في شهر سبتمبر عقب موسم الغوص وتستمر حتى بداية أبريل وكانت الألفاظ بالنسبة لهم مادة شائعة للمسامرة والقدرة على الاندماج في الجماعة. كما أن الألفاظ أكثر انتشاراً في البداية عنها في الحضر، وتكون شعراً، ويبدعها ويلقيها الشعراء، لا كبار السن، كما أنها تكون للتسلية بين الأطفال والنساء.

وحصر الباحث الوظائف الفكرية والجمالية للغطاوي في:

١ - الوظيفة الترفيهية: وقد حظيت بإجماع كل الطبقات والأصناف، فيمارسها الكبار والصغار، النساء والرجال، وهي وسيلة سهلة وبسيطة للتسلية والترفيه والترويح عن النفس وتزجية وقت الفراغ على نحو إيجابي فعال.

٢ - الوظيفة التربوية: إن طبيعة اللفظ تدفع إلى التصدي وخلق نوع من الاستجابة القائمة على التأمل وبقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء والتوقف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو رياضة ذهنية تؤدي إلى تنمية القدرات العقلية وتقوى الخيال، ويخلق نوعاً من المشاركة الجماعية، فاللفظ يكسب الإنسان القدرة على التفكير المنطقي وتنظيم المعلومات واستخلاص النتائج.

٣ - الوظيفة التعليمية: إن الألفاظ تهدف إلى ترسيب معلومة من المعلومات أو حقيقة من الحقائق ونقل التجربة والخبرة في جو من المرح والبهجة والإثارة والترقب مع تحقق لذات واكتساب عدد من المهارات في إنتاج المعرفة.

٤ - الوظيفة الاجتماعية: تتيح الألفاظ لأفراد الجماعة البشرية على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم الاجتماعية فرصة للتخاطب الجماعي بينهم، ما داموا قادرين على المشاركة الإيجابية فيها.

٥ - الوظيفة النفسية: تؤدي هذه المباريات الجماعية إلى تقوية الشعور بالإنسان والإحساس بالتفوق والرضى عن النفس والقدرة على تجاوز المتناقضات كما تلعب دوراً ملحوظاً في التخلص من القلق. إن فن الألفاظ كنمط أداء شعبي يعبر عن الثقافة المادية للجماعة، المرتبطة بجمع

فقد حظيت بعدد كثير وإن كان غير متنوع من الغطاوى مثل الكماة أو الفقع.

«بنيتنا بالخور، والخور طامياها، فيها شحم، فيها لحم، وعظام ما فيها» ويشغل الباننجان حيزاً ملحوظاً ومن أشهر غطاويه «أسود» سويدانى فى السوق لاقانى، عمامته خضرا وثوبه سويدانى».

أما النخلة فهي جزء من الهوية، ورمز للمصوبة والنماء وتعد دوراً اقتصادياً كبيراً فى حياة الصحرأوين «بنت الشطح بنت البطح، نقالة الدرهم بالقدرح، إن ما زوجها أبوها هالسة إما اشتتخ واللا افتتخ».

ب - صناعية أو مركبة: كالطعوم والأبنية وغيرها ومن أشهرها «القهوة» لارتباطها بالسمر والانس والحكايات ويولقات الفراغ وبالجسبات الليلية «أسالك يا خالى، عن بنت سبت حالى، سمرة وقوية عين ومجالسها أنرجال».

وفى المباني تلعب «الكعبة» بيت الله دوراً رمزياً يشير إلى كرم الله، «ما تعدد ضيوفه» وإلى مركزية هذا البناء فى الاعتقاد والطقوس «عالم بلا كتاب، ومسجد بلا محراب وببيت بلا باب».

أما الأشياء ذات الاستخدام اليومي فهي محصورة أيضاً لافتقار هذا المجتمع لأنوات الاستهلاك والترايف، وفى مجال الأزياء والملابس تأخذ «العباة» دلالة اجتماعية كبيرة ولذا يدور حولها عدد من الغطاوى مثل «أسود ليل ولا هو ليل يمشى ولا هو خيل، له جناهان ولا هو طير»، وفى المجتمع الصحرأوي، القائم على الترحال والتنقل، يحتاج المرء إلى أدوات للنفاع والحماية، وقد اختفى السيف والدرع ليحل محلها البنديقية والمسدس، ليشير إلى غياب الحكومة المركزية المهيمنة فى مجتمع القبائل، ومن هنا يتغزل الكويتيين بالبنديقية.

«سمراء طويلة معجبة بحسنها، أميرة بنت أمير من أبيها وجدها، النار من أفواها تنطق، ابنة بكر، متزوجة وأرملة، كل ما جابت غلام تنطفي».

٣ - المجردات: وفى هذا المجال يتوقف الكويتيون كثيراً عند الزمن سواء كان مطلقاً كالدهر والدنيا والعمر والمستقبل أو نسبياً كالسنة والشهور مثل هذه الغطاية التى تشير إلى يوم «الثلاثاء»، «ثلاثة مع ثلاثة وكل ما عديت سبعة، صارت السبعة ثلاثة».

أنواع السلوك اليومي من ماكل ومشرب وعادات تراوح أو تجاور وصراعات، وعن الثقافة الروحية والمثلية فى التجريدات الرمزية والانفعالات والمشاعر والمعتقد الدينى، وكذلك عن الثقافة الاجتماعية التى هى تعبير عن الأنساق التى تحكم المجتمع وترسخ لعدد من القيم التى تعارف عليها. وتتمحور «الغطاوى» الكويتية حول الموضوعات الآتية:

١- الموجودات الحية، وتتناول عالم الأحياء سواء الإنسان منذ ميلاده حتى الوفاة ودرجات القرابة والنماذج البشرية الإيجابية والسلبية فى المجتمع. فهناك ألفاظ تدور حول الجسم الإنسانى مثل «قطعة وراء جبل، تلقط كل خبر» عن الأذن، و«ثلاثة شايلين ميت، الميت يتكلم وهم لا يتكلمون» عن الأصابع التى تحمل القلم فى الكتابة، و«عشرة يطقون ميت» الأصابع التى تعزف للموسيقى، وعن الإنسان كله مثل «طبق فوق طبق، فوق الطبق منارة، فوق المنارة كاسين، فوق الكاسين سيفين، فوق السيفين حشيش»..

أما الغطاوى التى تدور حول الحيوانات، فإنها تخص حيوانات البيئة الصحرأوية وطيورها وحشراتنا، وعن أهمها «الناقة» لأنها مصدر للغذاء ووسيلة للانتقال، مثل «أربعة سبق، وأربعة لبق، وأربعة بالخدر يبارينه» وكذلك الفرس رمز الصحراء والدال على الفروسية والكبرياء «بنت الملك، جالسة على التل وتختل (من الفيلام) من شعرها لأكعابها وكل العرب عشاقها». أما الحشرات، فإن الجرادة التى كانت تاكل فى أيام الحظ، فإنها تشير إلى صعوبة الحياة وقسوتها فى الصحراء «لؤلؤنا ذلول بكر، اشدادها ضيع الفكر وعينها فى مثابتها (مناخيرها) كثير الريح بايعها قليل الريح شاريها».

٢- الموجودات غير الحية: وفى نوعان:

١ - طبيعية: وتحتل فيها الشمس والقمر والنجوم والأرض حيزاً كبيراً من تفكير المجتمع الشعبي؛ فالقمر مثلاً «يا هلا بمؤنس الغرايب بالليل هندي وبالنهار غايه» أما الهواء «ماشى ولا هوشى، ولا يمشى مع الماشيين، ولا هو طير ولا هو قرناس ويمشى من عرض الناس»، أما النار برموزها المتعددة، والتى تشارك فى جميع الطقوس الصحرأوية بمالها من قداسة وفائدة يومية فى حياة هذا المجتمع «بنت اسمها أم عابس، تاكل الأخضر واليابس». أما النباتات والمزروعات على نرتها فى البيئة الصحرأوية

اثنين وفي المساء على ثلاثه، وهذا اللغز في الأصل إغريقي.

٢ - روافد عربية: بعضها مدون في كتب التراث العربي ولاسيما في مجال الألغاز الشعرية واللغوية مثل:

«ما الحاكون بلا سمع ولا بصر

ولا لسان فصيح يعجب الناس».

أما الألغاز النثرية فبعضها مما هو ذائع في كتب المتصوفة وحكايات ألف ليلة وليلة مثل هذا اللغز الذي يتسأل من السنة وشهورها والصلوات الخمس.

«شجرة وفيها أتناشر فرع، وفي كل فرع ثلاثين غصن
وفي كل غصين خمس زهرات، ثلاث في الظل واثنان في الشمس».

٣ - روافد محلية كقصص الألغاز والشعر النبطي والأمثال السائرة والأقوال الدارجة.

وفي الفصل الثاني، يتناول الباحث الأداء الجمالي للغز وبنية التكوينية والأساليب اللغوية المستعملة فقد يكون اللغز قصير الجمل والعبارات وقد يكون طويلها وطورها يكون مرسلأ وطورها يكون موقعا يعتمد الموسيقى والسجع، وأحيانا يشتمل على ألوان من البديع وأحيانا أخرى يتحل من ذلك. إن الإيقاع الصوتي يعد عنصرا وملمحا بارزا وسمة أصلية في بنية اللغز، فكلما كان أكثر احتفالا بالإيقاع الصوتي ساعد ذلك على سرعة الحفظ وسهولة الرواية ويتحقق هذا من خلال الموروث الموسيقي العربي الفصيح أو ما يعرف بالوزن أو البحر ومن بلاغة النثر أيضا كالسجع والترصيع والتوازي.

فالترصيع أن تكون الألفاظ في الجمل مستوية الأوزان متفقة الأعجاز مثل:

خمسـة جـايبات الخـير الخيل

وخمسـة أكـلات الشـجر البعير

وخمسـة عابرات البحر الجاموس

أما التوازن أن يراعى للمبدع في الكلمتين الأخيرتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير، مثل لغز «البقرة».

أربعة يمسون

وأربعة يبيكون

والتاسع مجنون

٤ - معتقدات دينية: وتنعكس الألغاز المجموعة مدى ارتباط هذه الجماعة بالإسلام كإطار عام وروية كلية لحياتهم، وأن القرآن الكريم هو التشريع والقيم الكبرى.

فالقرآن مثلاً «أسود من الليل، أبيض من اللين، أخف من الريش، أثقل من الجبل».

وتشغل الطقوس والعبادات عدداً غير محدود من الغطاي مثل شهر «رمضان» الصيام.

«شجرتنا هلت، ثلاثين قطط تلت، البيضاء حرمت والسوداء حلت».

٥ - البحر: يحتل البحر في الحياة الكويتية مكانة خاصة في الفوص والتجارة ومثلما كان قديماً مصدر الزئبق الأول بات كذلك مصدر الخطر الأول في حياتهم وهذا ما جسسته الألغاز، فالألى البحر تهيم على عدد كبير من الغطاي مثل:

«شيء غالى، صعب المزال، تلقاه في البحر لوئه يلالى»، وكذلك السفينة وبعض حيوانات البحر التي تمثل الخطر مثل القرش «دب منقوخ، دب منقوخ أبيض يلوح أسود يلوح بالبحر مطروح، كم قتل من روح ركمت أيديه».

وهذه الغطاي كشكل تعبيرى، يحتاجه المجتمع بكل طبقاته وفئاته الفاعلة، كان من الضروري أن تتنوع مصانيرها وروافدها بحيث تؤدى الغرض المطلوب منها، ومن أهم المصادر:

١ - روافد عالمية: لقد تأثرت الثقافة العربية بشكل عام والكويتية بشكل خاص بالموروث الآسيوى للتجاوز وعلاقات التجارة، خاصة الهند وفارس وهناك عدد من الألغاز العالمية عرفت طريقها إلى الكويت ولم يعد للمجتمع يحتاج إلى معرفة أصلها خاصة بعد تعريبها وتعديلها بما يتناسب مع الرواية الشفوية مثل هذا اللغز، فهو من أصل هندي:

«أشرف رجل على الموت وكان عنده سبعة عشر جملاً فقال لأولاده يوصيهم : إذا أنا مت فليأخذ الأكبر نصف الجمال وليأخذ الأوسط ثلث الجمال وليأخذ الأصغر تسع الجمال فلما مات احتاروا في القسمة. فإذا كنت القاضي فكيف تنفذ هذه الوصية بون أن تنجح جملاً».

ولم تقتصر الروافد العالمية على آسيا فحسب، فقد أثرت الثقافة الغربية مثل اللغز الأشهر «الإنسان» «شئو الشيء الذى يعيش فى الصبح على أربع، وفى الظهر على

ورقمي مثل:

أول زمانى لولو أبيض

ثانى زمانى زمرد أخضر

ثالث زمانى ياقوت أحمر (البلح)

٢ - الفطاوى المجونة: وهى نوع من الألفاظ له إحياءات جنسية، خاشنة للحياء فى معظم الأحيان كما توحى بذلك مفرداته وتعاييره الجنسية مع أنه لا يسأل عن الجنس.

٣ - الحكايات اللغزية: وهى أن يأتى اللغز على شكل قصة أو شبه قصة، وعادة ما تأخذ الحكاية اللغزية طابع للمشكلة التى تقتضى حلاً يقوم به أحد المشاركين مثل:

«مرت امرأة على جماعة من الصيادين فقالت: ياناس لاتشنوا بالعاطل ولا تظننوا، أمى جابت أمه وزوجى أخو عمه شيصير الولد لها؟»

٤ - الفطاوى المركبة: أن يجمع اللغز الواحد بين عدد من التساؤلات يجمع بينها عنصر رابط، قوامه الوحدة الدالية أو ما يسمى برماعة النظير أو العامل المشترك مثل ذلك:

«وش قبة مطوية، وش قبة مبنية»

والقعدو ردينى، والبكرة الثنية»

والإجابة هى «الأرض والسما» و«الشمس والقمر»

ويجمع بين عناصرها دلاليًا الانتماء إلى عالم الموجودات الطبيعية.

وفى النهاية تكمن أهمية هذا البحث فى الجمع والتصنيف وإن أخذ إطاراً تقليدياً معروفاً إلا أن المادة الخام أو الحقل المختار يكاد أن يكون جديداً على الدرس الشعبى «الألفاظ» وإن لم يكتشف جمالياته الأدائية فقد طبق عليه فقط البلاغة الموروثة ودرس بنيته التكوينية دون أن يعتنى بالخيال وتركيب الصورة الكلية للغز، كما أن الوسائل الإجرائية والرؤية المهيمنة على البحث كانت تعليمية خالصة لا نور للعمل العقلى فيها إلا لترتيب والتتظيم فقط.

إن اللغز كما قال أرسطو فى جوهره يقوم على المجازات سواء اعتمد الكتابة أو الاستعارة وتقليماً كان الإنسان مفهوماً بالقياس التمثيلى، ومن اللافت أن معظم الفطاوى الكويتية تؤثر أن تعبر عن المجهول بعدد من الرموز الاستعارية، وهى عادة تأتي فى أول اللغز ويمكن حصر أشهرها فى المجالات الآتية:

١ - رموز طليقية أو اجتماعية:

«بنت السلطان لابسـة ألف فستان»

«بنت الملك لابسـة ألف تنورة وچالسـة فى الجورة»

الكرب

٢ - رموز يدوية:

«غنيماتنا سود، فى البطحة رقاد وكل ماجرينا العود،

كثرت عنا منا»

«بعارين واحد وعقالها واحد»

«ناقتى حرشـة برشـه ترعى ضامى مالها كرشـة»

المنجل

٣ - رموز بحرية:

«سفيتنا بالصغيرة، ياللى ملاحيك كثيرة»

العين

٤ - رموز حضرية:

«هجرة مسكرة مليانة حرز»

الزمانة

«قلعة حديد سكانها عبيد، مفتاحها حديد»

البليخ

وفى الخاتمة، يتعرض الباحث لعدد من الفطاوى

الفرعية، قياساً إلى النمط الرئيسى من حيث البنية

والتكوين ومن أهمها:

١ - الفطاوى التراكمية: سواء ما هو لفظى أو رقمى

لفظى مثل:

غار ويعد الغار غارين

ويعد الغارين نارين

ويعد النارين صحرا

ويعد الصحراء غابة

(رأس الإنسان)



الألغاز الشعبية الجزائرية

تأليف: عبد الملك مرتاض
عرض: جودة رفاعى

والهيئات العربية، وتقلد عدداً من المناصب الجامعية والثقافية المهمة في الجزائر.

وقد صدر هذا الكتاب عام ١٩٨٢، ويقع في (٢١٨) صفحة من القطع المتوسط، موزعة على قسمين: القسم الأول «في مضمون الألغاز» ويشتمل على أربعة فصول عن محاور الألغاز ومضمونها وقيمتها الحضارية، والحيز والزمان في الألغاز الشعبية. أما القسم الثاني «في الشكل الفني للألغاز الشعبية» فيتناول في فصليه لغة الألغاز الشعبية، ثم دراسة في أسلوبية الألغاز الشعبية على المستويين الصوتي والبنيوي. بالإضافة إلى فاتحة الكتاب وخاتمته وملحق خاص بمجموعة من نصوص الألغاز الشعبية التي جمعها المؤلف وشكلت المادة الأساسية لدراسته.

أهمية الألغاز وإشكالية النشأة

لا شك أن العقود الأخيرة قد شهدت اهتماماً ملحوظاً بقضايا الماثورات الشعبية، تواتر معه إقبال متزايد على ميدان الدراسات الشعبية وتعدد فروعها، وإن ظلت الألغاز الشعبية ميداناً يفتقر إلى الدراسة والبحث الجاد، رغم كونها مصدراً مهماً لدراسة العقلية الشعبية، وهو ما دفع د. عبد الملك مرتاض إلى خوض غمار هذا البحث، وخاصة أن هذا الجنس الأدبي يعاني فراغاً ملحوظاً على ساحة

يعد كتاب «الألغاز الشعبية الجزائرية» دراسة في الغاز الغرب الجزائري» أحد الأعمال المهمة للذكور عبد الملك مرتاض، الذي قدم للمكتبة العربية من قبل الكثير من الإسهامات التي تجاوزت الثلاثين كتاباً في مختلف مجالات المعرفة من أدب وتاريخ ونقد، وفي مقدمتها:

«فن المقامات في الأدب العربي»، وتحليل الخطاب السردي» و«بنية الخطاب الشعري»، و«قراءة النص»، و«الف ليلة وليلة»، و«نظرية الكتابة»، و«القصة في الأدب العربي»، و«النص الأدبي من أين وإلى أين؟»، و«في نظرية الرواية» - بحث في تقنيات السرد، فضلاً عن عدد من الدراسات والبحوث المتخصصة المنشورة في معظم الدوريات والمجلات العربية، ومنها: «شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، مقامات السيوطي، والميثولوجيا عند العرب.

والدكتور عبد الملك مرتاض من مواليد ولاية تلمسان بالجزائر، تخرج في كلية الآداب جامعة الرباط عام ١٩٦٢، وحصل على درجة الدكتوراه في الآداب جامعة الجزائر عام ١٩٧٠، ثم تكتوّه الدولة في الآداب من جامعة السوربون عام ١٩٨٢. وانخرط في سلك العمل الأكاديمي منذ عام ١٩٧٠ أستاذاً للأدب والنقد والسيميوتيات بجامعة وهران، كما شارك في عضوية الكثير من الجمعيات

استغرق البحث في هذا الموضوع سنوات عدة وشمل كل مدن الغرب الجزائري ومعظم قراه الكبرى، لجمع أهم ما فيها من الغاز، والتي قاربت على الألف وخمسمائة لغز تعالج زهاء المائتي موضوع.

وإن اقتضت الدراسة على مائة وستة وسبعين لغزاً ، أسماها الباحث مجموعة «مراضة» وعالجها عبر اثنين وأربعين محوراً تراوحت تكراراتها ما بين اثنتي عشرة مرة تصاعدياً وأربع مرات تنازلياً، يتقدمها الموت وما يتصل به والبنقية وما في حكمها، ثم الرسالة والسلفاة والإبرة والمرأة.. إلخ.

وقد اختصر الباحث تلك المحاور في سبعة محاور كبرى، وفقاً لطبيعة كل جنس والوحدة الموضوعية التي تجمع بينها، وتمثل تلك المحاور في: (١) الإنسان وأعضاء جسمه. (٢) الحيوان والطيور. (٣) الآلات والصلاح. (٤) الآداب العامة. (٥) النباتات والفواكه. (٦) مظاهر الطبيعة (٧) المؤسسات (سجن، مسجد، مدرسة..).

القيمة الحضارية للألغاز الشعبية

ربما يصبح من قبيل التبسيط أو الاختزال المخل أن نعتبر فن الألغاز الذي تزخر به أدياننا الشعبية مجرد وسيلة للتسلية العابرة أو ترفهاً ثقافياً أو محض خيالات جامحة، حيث تنطوي الألغاز على دلالات عميقة تعنى الحضارة والتاريخ والتربية والأخلاق، ونادراً ما تكون غايته سطحية عابرة، فما من لغز إلا وله هدف يتمثل بوجه عام في توثيق الروابط والصلات الاجتماعية بين الأفراد والجماعات ، فضلاً عن تناوله للكثير من الموضوعات التي يمكن أن نستخلص منها قيماً اجتماعية وتاريخية وحضارية ذات شأن. فإذا ما كان اللغز حول أحد الحيوانات، استطاع أن نستدل منه على أن هذا الحيوان كانت له علاقة وثيقة بالجمتمع الذي شاع فيه، وأن أفرادها قد اعتمدوا عليه في بعض شؤونهم. وهكذا يمكن أن نسلك النهج ذاته مع غيره من الألغاز.

مضمون الألغاز

لكل فن من الفنون خصائصه المميزة له سواء من حيث الشكل أو للمضمون، وهى الخصائص المتصلة في الأول بمفردات اللغة والأسلوب الذي يعتمد الفنان للتعبير عن أفكاره ورؤاه.

أما الثانى، فهى تلك الخصائص المعنوية التي تتعلق بمضمون العمل الأدبي أو الفني وجوهره، وكذلك الأمر

البحث العربي الميداني والأكاديمي، فضلاً عن تهدهد بعوامل الاندثار والزوال مع غزو مفردات الحضارة الحديثة المتعددة لاختلاف قرائنا ومجتمعنا المحلي الثانية. وتغير نظم الحياة الاجتماعية وعلامها بصورة تكاد تكون كلية. ومن ثم، يتعين علينا ضرورة بحث تلك الظاهرة المهمة باعتبارها عملاً شعبياً أصيلاً شانه في ذلك شأن الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى التي نشأت من قديم الزمان: فاللغز - كما تقول د. نبيلة إبراهيم في كتابها «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» - شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، لا مجرد ألفاظ ملفزة أو كلمات محيرة يتداولها الأصدقاء في أوقات السمر لاختبار قوة الذكاء أو سرعة البديهة أو للمتنافس الذهني بين طائفة من الناس يفرض التسلية أو التربية العملية المباشرة. وهذه الألفاظ أو الكلمات تمثل في معظمها استعارات وكنائيات ومجازات تعبر عن العلاقات الدلالية والصوتية المختلفة بين اللفظ ومحتواه وإدراك الترابط بينهما. وتكشف الدراسة الميدانية التي أجراها د. مرتاض في الغرب الجزائري عن ثراء هذا الجنس الأدبي الشعبي وتنوعه وضخامة مادته، بحيث يكاد يشتمل على كل شيء بما فيها الحكايات الخرافية. والمقابل للمضمون العام للأحاجي أو الألغاز الجزائية يجدها عميقة وهادفة تدل على ذكاء العقلية الشعبية والتزامها عبر القرون السحيقة. وإن استحال علينا معرفة قائلها أو أسباب نشأتها، إلا أنها نشأت كغيرها من الفنون وتطورت بتطور العقل البشري وتطور اللغة والسياق الحضاري العام.

الأصول والمحاور

تخضع الألغاز لبعض الأصول: فهي تشيع بين النساء أكثر من الرجال، وبين العجائز أكثر من الفتيات، وبين الشيوخ الأميين أكثر من الشباب المتعلمين اللهم إلا للتخصصين والمهتمين. وغالباً ما تعتمد الألغاز على السجع والجمال القصيرة لتداولها بسهولة. وفي بعض الأحيان يقوم اللغز على جملة واحدة تتألف من لغتين أو ثلاثة، معتمداً على الإيجاز الدقيق والعبارة الانيقة.

وهو يعنى بمعظم الموضوعات التي تشغل الإنسان وتتصل بحياته أو تتعلق بمصيره، كما يعنى بغيره من الكائنات كالحوانات والحشرات والأشجار والطيبة بوجه عام. ويؤكد هذا التعدد على قيمة اللغز وقادته الاجتماعية والاقتصادية والحضارية والعقائدية.

أما مفهوم «الزمان» فيتمثل في الألفاظ الشعبية. كما في الفن القصصي المكتوب. بنوعه: الزمان الذي تم فيه طرح اللغز، وزمان التلقى المباشر وهو زمن مستمر مصاحب للغز وامتد معه بحيث يصعب تمثيل زمني تاريخي للقضية التي يطرحها اللغز. والزمان في الألفاظ الشعبية متوازنان ومتقابلان في آن، وهو ما يمثل التواتر التام بين زمان الإلقاء وزمان التلقي - كما يشير د. مرتاض - والزمان في الألفاظ الشعبية مسخر لآداء وظيفة معينة داخل اللغز وعلى نحو دقيق، من أجل غاية تربية أو تعليمية أو اجتماعية. وهو يختلف بصورة واضحة عن «زمان» الحكاية الخرافية أو «زمان» الرواية أو القصة أو المسرحية، فزمان الألفاظ يكون رمزياً في غالب الأحوال ومن أجل الوصول إلى هدف معين.

الشكل الفني... ولغة الألفاظ

بعد تناوله لأهمية الألفاظ الشعبية وتيمتها الحضارية، واستعراضه لمضمونها ومحاورها الأساسية، ينتقل د. عبد الملك مرتاض في القسم الثاني من كتابه إلى دراسة الشكل الفني للألفاظ الشعبية الجزائرية، وبالتحديد لغة الألفاظ وأسلوبها. حيث يعرض في الفصل الأول من هذا القسم لدراسة لغة الألفاظ الشعبية الجزائرية من خلال رؤية مفارقة ومنهج جديد يركز على دراسة العناصر الصوتية للألفاظ من «فونيمات» و «مونيمات» دون الخوض في دراسة الجملة بذاتها التي هي شأن يخص الأسلوبية لا اللغة كظاهرة صوتية. انطلاقاً من قناعته بأن الصوت في اللغة مظهر من مظاهر الدلالة النفسية في كثير من الأحوال. وسعى من خلال هذا النهج إلى الاستدلال على جزالة تلك اللغة أو ضعفها أو رقيتها، حتى لا يدع المجال - كما يقول - للانطباعية والذاتية وما ضارعهما للبروز والطفان على تحليل تلك اللغة. فتتسرب الذاتية إلى عمل يفترض فيه الموضوعية الصميعة، فنجدته يحل الحروف المكونة لكل لفظ من اللفاظ اللغز، موضعاً خصائصه الصوتية من حيث الفونيم الخاص بكل حرف وانتماؤه الصوتي وطبيعته ودرجة الصوتية في سلم النطق ووصف وظيفته الصوتية، مجسداً تلك الشروح من خلال بعض المعادلات والرسوم البيانية التي توضح اختلاف الصوت من فونيم إلى آخر أو التي تمثل التطور الصوتي لحروف اللفظ وتدرجه والقيمة الصوتية لتكرار بعض الحروف

بالنسبة لفرن الألفاظ الشعبية الذي يتسم بالكثير من الخصائص، منها ما يتعلق بالشكل وهو ما أسلفنا الإشارة إليه، أما من حيث المضمون فقد عالجت الألفاظ الكثير من الموضوعات التي تتسم بغير كبير من التنوع، تبعاً للبيئة التي ظهرت فيها والأفراد الذين تداولوها، فكان منها ما هو ريفي أو حضري أو بدوي، ومنها ما هو علمي أو ثقافي أو فلسفي. فما من شيء إلا وله الغاز وضعها البشر على سبيل التامل أو الاختبار أو التقرير، ومن العسير - كما يقول د. مرتاض - حصر المواطن التي انصبت عليها الغازنا الشعبية لثرائها وتعددتها وتنوعها. فما كان منه إلا أن توقف عند بعض الألفاظ - على سبيل المثال وليس الحصر - لبيان مضمونها أو موضوعها، ومنها الألفاظ للتعلقة بالسلفاء والبنديقة، والسدس، والسبارة، والأم، والرسالة، والقنفذ، والمرأة الحامل، والحية، والنخلة والعلم، والشيخوخة، والموت. وهو من خلال هذا العرض يكشف لنا عن أهمية تلك الألفاظ وغاياتها ومدلولها، وما تنطوي عليه من قيم إنسانية أو حضارية أو ثقافية أو اجتماعية، من خلال تحليل أجزاء اللغز وبيان مضمونها واستخدام الرسوم البيانية للتليل على درجة الغموض والوضوح في مضمون كل لغز.

الحيز والزمان في الألفاظ الشعبية

يحثل مفهوم الحيز والزمان مكانة مهمة في أعمال الدكتور مرتاض، ومن ثم أفرد لكل منهما فصلاً قائماً بذاته في هذا الكتاب. حيث يرى أن للحيز مفاهيم مختلفة في الألفاظ الشعبية الجزائرية، فتارة يعني المدينة وتارة يعني بلدًا ما، وتارة يعني القارة بكاملها، وتارة أخرى يعني الرمز إلى حيز معين لا يفهم من ظاهرها اللفظ. وقد أوقف مرتاض الحيز في هذه الدراسة على مجالين أساسيين هما: (1) مجال جغرافي حقيقي يدل على حيز، وإن لم يكن محدداً على نحو دقيق إلا أنه يشير إلى أرض ما في قارة ما. كما ورد في لغز (طفلة، وطفل جاء من بلاد النصارى...) حيث يتسم الحيز بالعمومية، إلا أنه أقرب ما يكون إلى الاستعمال الحقيقي.

(ب) مجال رمزي بحث لا يعني ما يعنيه منطوق اللفظ، وإنما يعني معنى أكثر بعداً من ظاهره كأن يرمز إلى قضية حضارية أو أية غاية أخرى ترواد من وراء إنشاء اللغز وطرحه في جماعة بشرية معينة. كما في لغز (طبيقي مرقوم، وغداً للزوم)، حيث يكون الحيز مطلقاً مبهماً دون تحديد.

وتقنياتها إلى معرفة طبيعة البنية التركيبية للألفان الشعبية الجزائرية ، فقام بتصنيفها في سبعة أقسام وفقاً لعدد الألفاظ المكونة لجملته للفرز، أو عدد الجمل التي يقع فيها الفرز وما تشتمل على كل جملة من ألفاظ مبيّن أن الجمل المكونة من لفظين أو ثلاثة هي الأكثر وروداً في الألفان، يليها الألفان المؤلفة جملها من ثلاثة ألفاظ بصيغة التثنية المتساوي ، ثم الألفان المؤلفة جملها من لفظين متقابلين ومتساويين. والمجموعات الثلاث تكشف عن أن الذوق الشعبي يؤثر الجمل القصار، لأنها أسهل في الحفظ وأكثر ارتباطاً بالإيقاع الصوتي، وهو ما يعرف بالأسلوب الموقع القائم على وحدتين صوتيتين تتكرران مرتين أو ثلاث.

ولعل تلك الدراسة المهمة تؤكد في النهاية على أن جمع هذا التراث الشعبي الثري واجب ثقافي وعلمي من العسير أن يضطلع به باحث واحد أو بضعة باحثين لتبشر هذا التراث هنا وهناك. ومن ثم، فلا مناص من تضافر الجهود لجمعه على الأقل جمع معظمه وتدوينه وتسجيله قبل أن تأتي عليه عوامل الزوال والانقراض، لما يشتمل عليه من دلالات نفسية واجتماعية وحضارية وروحية، كما أنه يعد بحق مصدراً مهماً من مصادر دراسة العقلية الشعبية في عناصرها المختلفة.

وتجانبها. والفصل في مجمله يمثل دراسة مهمة تستحق الاهتمام، وإن اقتصر على لغة بضعة الفرز لاستحالة شمولها على كل الألفان، لما تتطلبه من جهد يفوق قدرة الفرد، أو سلسلة من الأعمال.

أسلوب الألفان

على الرغم من أن الألفان الشعبية جنس أدبي مجهول المصاحب، لا تعرف على وجه التحديد من قائله وفي أي زمان أو مكان ، ومن ثم، فليس ثمة أسلوب موحد يجمع بينها بصورة كاملة. إلا أن الدراسة الأسلوبية للألفان الشعبية تعد مسألة ضرورية - بعد دراسة لغة الألفان - لاكمال الصورة واستجماع العناصر المحددة للشكل الفني، فلا بد من البحث في نصوص تلك الألفان - كما يقول مرتاض - لبيان مدى الاختلاف الأسلوبى الذى يكتنفها من كل وجه وتسجيل الملاحظات الأساسية التى تكشف عن طبيعة الطريقة الأدبية التى طرحت بها. وهو على كل حال أسلوب مختلف، متباين ومتباعد ، مع ما يجمعه من خصائص فنية مشتركة تنسجم بالعمومية؛ فتارة نراه قصير الجمل والعبارات، وتارة يكون طويلها، وتارة يكون مسجوعاً وأخرى يكون مرسلأ. وقد خلص دمرتاض من دراسته لكل تلك الظواهر الفنية المرتبطة بخصائص الألفان



نحو تعريف بنيوى للغز(*)

تأليف: روبرت أ. جورج

ألان دندس

ترجمة: دعاء مصطفى كامل

(*) المقال من: Journal of American Folklore, V, 76, N, 300, 1963.

الذى عرّف اللغز باعتباره «استعارة أو مجموعة من الاستعارات التى تم استعمالها بشكل غير شائع، وتفسيرها ليس بديهياً»^(١).

وثمة ملاحظة أخرى فيما يتعلق بالسّمات الشكلية المميزة للغز لفتت الانتباه إلى الحضور الدائم للتناقض الظاهري أو التعارض.

ومرة أخرى كان أرسطو واحداً من أول من علّقوا على هذا: «طبيعة اللغز فى حد ذاتها هي هذه: أن تصف حقيقة ما فى تركيب غير ممكن من الكلمات (التي لا يمكن أن تحدث مع الأسماء الحقيقية للأشياء لكنها يمكن أن تحدث مع بدائلها الاستعارية)»^(٢).

والمناقشة الأكثر شمولاً لهذه السمة المميزة للغز المنصّنة فى رسالة روبرت بيتش للكتوراه^(٣). ففى تحليله لما يسميه die wirklichen volksratsel «اللغز الحقيقي»، يميز بيتش خمسة عناصر:

(١) العنصر الإطاري التقني.

(٢) العنصر الجوهرى الإشارى.

(٣) العنصر الجوهرى الوصفى.

إن الهدف المباشر للتحليل البنىوى فى الفولكلور هو أن نحدد أنواع الفولكلور، وما أن يتم تحديد هذه الأنواع من ناحية السمات المورفولوجية الداخلية سيكون المرء قادراً بشكل أفضل على أن يتقدم نحو المسائل الشائكة لوظيفة الأشكال الفولكلورية فى ثقافات معينة. علاوة على ذلك، فقد يكشف التحليل المورفولوجى أن النموذج البنىوى المقدم ربما يوجد فى مجموعة متنوعة من أنواع الفولكلور^(٤).

وفى الوقت الحالى، مع ذلك، فإن الافتقار إلى تعريفات مورفولوجية ملائمة للأنواع المفردة يعوق المقارنة عبر النوعية، ويعد اللغز مثلاً لمثل هذا النوع المعرّف بشكل غير ملائم.

ويتفق الفولكلوريون بالإجماع على أن اللغز موضوع مناسب للدراسة، ومع ذلك حتى الآن لا يوجد فولكلورى قادر على أن يعطى تعريفاً للغز مستخدماً مصطلحات عينية ومحددة.

لقد وحدت التعريفات المبكرة بين هويتى اللغز والاستعارة، وعلى الأرجح كان أرسطو أول من عرّف اللغز بهذه الطريقة^(٥). وفى هذا التراث الكلاسيكى تقع تعريفات مشابهة للتعريف الذى اقترحه جاستون باريس

(٤) عنصر الإعاقَة.

(٥) عنصر الإطار النهائي^(٦).

الحقيقي من وصفين لأحد الموضوعات أحدهما مجازي والآخر حرفي، مما يريك المستمع الذي يحاول أن يحدد الموضوع للوصف بطريقتين متباينتين^(٧).

وفي إعادة صياغة تالية لتعريفه يقرر تيلور أن اللفظ الحقيقي يتكون من وصف عام مبهم وتفصيل محدد يبدو أنه يتعارض مع ما سبق^(٨).

ولاحد الدلائل على قصور تعريف تيلور هو أنه لا ينطبق على الكثير من النصوص في كتابه «الألفان الإنجليزية من المأثور الشفاهي»، وهو واحد من أشمل مجموعات الألفان في أية لغة.

ويقول تيلور إن مجموعته تتضمن «الألفان الحقيقية فقط، لكن هناك عدد كبير من الأمثلة التي لا تبدو الفأراً حقيقية من ناحية تعريفه الخاص؛ فالعنصران الوصفيان الإيجابي والسلبي - على سبيل المثال - لا يوجدان في الألفان النموذجية التالية من مجموعة تيلور: «ظهر محب، ويطن ناعم» (السخان، 45a) «ملك والذي حصاناً يذهب إلى أي مكان شاء» (كرمة اليعاقين، 419)، «ما الذي يذهب في كل الشوارع ويرجع للمنزل ثانية ويجلس في الركن ويترقب عظمة» (الحذاء، 453c)، «طائر يطير و طائر جالس» (امرأة متزوجة وامرأة غير متزوجة 473)، «أخود فيه ثلمان» (حافضة النقود، 1107).

ولا يقتصر الأمر فقط على أنه لا توجد الفان استعارية بدون إعاقَة، ولكن يوجد أيضاً الفان دون عوائق أو استعارات، والألفان التالية لا تتضمن أكثر من وصف حرفي «ما الذي يعيش في الماء» (السمك، 98)، «ما الذي يطير في السماء» ويهبط لأسفل ويمسك بجاذبات الناس» (الصقر، 360)، «أحمر من الخارج، أبيض من الداخل» (التفاحة، 1512)، «حز حز، شيء يظهر على الشجرة، عندما يكون ناضجاً يكون أحمر» (1084 a)، «يجرى ويقفز، يتوقف وينطلق بسرعة» (الأرنب، 220). لقد كان تيلور بلا شك محقاً في أن يعتبر هذه النصوص الفاناً، لكنها لا تمتلك الخواص الشكلية الأهم للفظ الحقيقي كما يعرفه.

لقد أدرك بعض الفولكلوريين أنه يمكن أن توجد الفان دون استعارات أو عوائق، على سبيل المثال فإن سوكولوف بعد تعريفه للفظ باعتباره «سؤالاً بارعاً يتم التعبير عنه

ويسلم بيتش بأن الألفان المشتمة على العناصر الخمسة كلها نادرة إلى أبعد حد، ومن المؤكد أنها ليست شائعة في التراث الشفاهي الإنجليزي. ويلاحظ بيتش نفسه أن واحداً أو اثنين من عناصر الإطار عامة ما يقتقر إليه، ويدرك أيضاً أن عنصر الإعاقَة كثيراً ما يكون غائباً أيضاً، وربما يكون ذلك هو السبب الذي من أجله لم يستخدم التحليل الذي يشمل العناصر الخمسة لبيتش على نطاق واسع.

والتعريف الذي أخذ في الحسبان كلا من الاستعارة والإعاقَة هو تعريف أرشترتيلور الذي ساهم - من بين الفولكلوريين المحدثين - إسهاماً كبيراً في الدراسات التي تدور حول الألفان. ففي عام ١٩٣٨ أدرك تيلور أن أشكال اللفظ لم يتم وصلها على نحو كاف^(٩). واقترح تيلور التعريف التالي في عام ١٩٤٣: «اللفظ الحقيقي أو اللفظ بمعناه اللطيف يقارن موضوعاً بموضوع آخر مختلف تماماً»^(١٠). والتعديل الإضافي لتيلور هو تحليل الألفان إلى عنصرين وصفيين أحدهما إيجابي والآخر سالب، وهذان العنصران يشكلان - كما يقول - «البنية الجوهرية للفظ»، ويوافر العنصر السالب عند تيلور عنصر الإعاقَة عند بيتش.

وفقاً لتيلور، فإن العنصر الإيجابي هو الاستعاري - فيما يتعلق بالإعاقَة - رغم أن المستمع يفهمها بمعنى حرفي. وعلى النقيض فإن العنصر الوصفي السالب يتم تأويله بطريقة حرفية. وبالتالي، ففي اللفظ «شيء له عيون ولا يستطيع الرؤية» (البطاطس الأيرلندية، 277 a)^(١١) يكون العنصر الوصفي الإيجابي «عيون» هو الاستعاري فيما يتعلق بالإعاقَة «بطاطس»، بينما العنصر الوصفي السالب «لا يستطيع الرؤية» يعد حرفياً على نحو غير ملتبس.

وفي هذا التعريف تكون الإجابة متضمنة في تفاصيل العنصر الوصفي الإيجابي الذي يفضل المستمع لأنه يفترض - على نحو خاطئ - أن الوصف المجازي وصف حرفي. «فالعنصر الوصفي السالب» - كما يقول تيلور - «يمكن أن نتعرف عليه مباشرة لأنه يبدو مستحيلًا». وولخص تيلور تعريفه: «بكلمات أخرى، يتكون اللفظ

المثال – فإن أولئك الذين درسوا الالغاز قد تحاشوا المقاربة البنيوية، وقد أكد ميرسكوفيتش وميلفيل – على سبيل المثال – على اهتمامهما بـ «النور الثقافي للالغاز فى الفن الشفاهى أكثر من اهتمامهما بشكلها البنائى»^(١٤).

ويقصر ويليام باسكوم – فى تحليله للالغاز البوروية – تعليقاته على البنية على قوله بأن: «الشكل الأساسى للغز البورويى أنه هجبة طرحها جملتان تبدوا إحداهما مناقضة للأخرى أو متناقضة أو مستحيلة مع الأخرى»، فهو إذاً ليؤسس تحليلاً أسلوبياً يتضمن فى المقام الأول تحليل النماذج اللغوية أكثر من نماذج البنية الفولكلورية من أجل هذا فإنه مضطرب إلى أن يركز على تسعة وعشرين صيغة للالغاز الخمسة والخمسين التى تضمها مجموعته»^(١٥).

ولكى نعرف للغز بشكل بنيوي فإنه من المهم أولاً أن نحدد الوحدة الأدنى من التحليل ويفترض هنا أن الوحدة تسمى العنصر الوصفى وفقاً لبينتش وتيلور. ويتكون العنصر الوصفى من: الموضوع والتعليق، الموضوع هو الإحالة الظاهرة، أى الشيء أو المسألة التى توصف بشكل ظاهري. أما التعليق فهو تأكيد على الموضوع، فيما يتعلق غالباً بشكل الموضوع أو وظيفته أو فعله»^(١٦)، فى الغز «أربع وعشرين حصاناً يجلسون فوق جسر» الأسنان فى لثتها، (507) الموضوع هو «أربع وعشرين حصاناً» والتعليق هو «يجلسون فوق جسر». يحتوى هذا الغز إذاً على عنصر وصفى واحد. والغز «له رأس، لكنه لا يستطيع أن يفكر» (عود الثقاب، 272) يتكون من عنصرين وصفيين: الأول «له رأس» والثانى «لا يستطيع أن يفكر». وفى بعض الالغاز لا توجد وحدة لغوية محددة مثل الضمير للموضوع. فكر فى لغز مثل «عيون كثيرة/ دون بكاء» (البطاطس، 276). يتكون هذا الغز من عنصرين وصفيين، ويمكن بالطبع أن تتم كتابته دون تغيير فى المعنى أو البنية على النحو التالى: «له عيون كثيرة، لكنه لا يبيكى أبداً».

بعد أن قمنا بتعريف الوحدة الأدنى للتحليل من الممكن الآن أن نقدم تعريفاً بنيوياً مبدئياً للغز: «الغز تعبير لغوى ماثور يتضمن عنصراً أو أكثر من العناصر الوصفية قد يتعارض اثنان منهما، ويجب تضمين مرجع العناصر»^(١٧). وتوجد اثنتان من الفئات العامة للالغاز الحقيقية، ويمكن التمييز بين الفئتين من خلال حضور العنصر الوصفى

عادة فى شكل استعارة» يلاحظ أن السمة الاستعارية للغز لا تبدو إجبارية، وأن الالغاز ربما تُصانف «فى شكل سؤال مباشر دون أى معنى مجازى للكلمات التى تدخل فيه»^(١٨). وعلى نحو مشابه يقرر تيلور فى هامش بأن الالغاز ربما تتضمن أوصافاً غير متناقضة وأن بعض الالغاز ليست أكثر من أوصاف حرفية»^(١٩).

إن ضيق تعريف تيلور للغز الحقيقي يتكشف أكثر عندما يلاحظ المرء أنه حتى فى الالغاز التى تتضمن فعلاً كلا من العنصرين الوصفيين الإيجابى والسلبى فإن العنصر الإيجابى لا يكون بالضرورة استعارياً ولا يكون العنصر السلبي حرفياً. ويتضمن الالغازان التاليان العنصرين الإيجابى والسلبي، لكن العنصر الإيجابى ليس استعارياً: «ما الشيء الذى يذهب إلى الفرع ويشرب ولا يشرب» (البقرة والجرس، 247 b)، «عندما يأتى فإنه لا يأتى، وعندما لا يأتى فإنه يأتى» (الغار والقمح، 945).

وبالطريقة نفسها، فإن العنصر السلبي مثل العنصر الإيجابى فى الغز التالى: يجب أن يفسره المستمع بشكل استعاري: «أعرف شيئاً له يد ولا يغسل وجهه» (الساعة، 301).

من الواضح إذاً أن هناك احتياجاً لتعريف للغز يكون متسماً بالقدر الكافى ليشتمل على النصوص الماثورة مثل تلك الالغاز المقتبسة عالياً والتى تقع خارج تعريف تيلور للغز الحقيقي. وفى الوقت نفسه يجب أن يكون التعريف ضيقاً بما يكفى لاستبعاد المواد الأخرى التى تظهر سماتها الشكلية أنها عينات من أنواع أخرى.

إن أفضل طريقة لنصل إلى تعريف للغز تكون من خلال التحليل البنيوي: نظراً إلى أن التعريفات التى تبنيى على أساس المحتوى والأسلوب قد ثبت أنها غير ملائمة؛ فعلى حين أنه من الممكن أن نناقش أسلوب الالغاز فإنه لا يجب أن يختلط ذلك مع بنية الغز، فهناك عنصران بنيويان فقط من عناصر بينتش الخمسة هما عنصر النواة الوصفى وعنصر الإحالة. وصيغ الافتتاح والختام فى الالغاز – كما فى الحكايات – يكون حضورها اختياريّاً ولا يؤثر غيابها على البنية الكلية للنوع.

ورغم أن الأنثروبولوجيين قد اهتموا بدراسة كثير من جوانب الثقافة دراسة بنيوية – كالكافة والقراءة على سبيل

مضمراً في عنصر الإعاقه لبيتش وفكرة تيلور عن الوصفين للتضاريب للموضوع، ومع ذلك لم يحاول أحد أن يعطى المزيد من التحليل المورفولوجي المفصل عن طبيعة الألفاظ المتعارضة. والأساس النظري لمثل هذا التحليل قد حدده أرسطو الذي كان مهتماً ببنية اللغز: فكما ذكر سالفاً فقد علق أرسطو على العلاقة بين الاستعارة واللغز، وعلى الحضور التكرار للتركيبات المستحيلة بشكل ظاهري^(١٩). فهناك ثلاثة أنواع متميزة من التعارضات - على الأقل - في الألفاظ المتعارضة في الماثور الشفاهي الإنجليزي:

- ١ - المتناقض الطباقى، ٢ - المتناقض الفقدانى، ٣ - المتناقض السببى.

في التعارض المتناقض الطباقى يمكن أن يكون عنصر واحد فقط من العنصرين المتعارضين حقيقياً، وغالباً ما يكون العنصر الثانى من العناصر المتناقضة الوصفية نفيًا مطلقاً للعنصر الأول. فاللغز «ما الذى يذهب إلى الراءد ويشرب ولا يشرب» (البقرة والجرس، 247b) مركب من ثلاثة عناصر وصفية، الثانى والثالث منها فى تعارض متناقض طباقى. والأمثلة الأخرى من الألفاظ المحتوية على هذا النمط من التعارض هي: «هذا الركن، هذا الركن ليس ركنًا على الإطلاق» (الحلقه، 1411)، «عندما يأتى لا يأتى، وعندما لا يأتى فإنه يأتى» (الفار والقمح، 945)، «الرجل الذى ليس رجلاً، قتل طائرًا ليس طائرًا، على شجرة ليست شجرة، ببندقية ليست ببندقية» (هذا يعنى أن طفلًا قتل فراشة بواسطة ببندقية آلية على شجرة قصب، 824)، «بينما كنت أسير فوق جسر لندن، قابلت ثلاثة من الأحياء ليسوا رجالاً ولا نساءً ولا أطفالاً» (كانوا رجلاً وامرأة وطفلاً، 837a) «ذهبت إلى لندن، ولكن لاني لم اذهب فقد عدت» (الساعة، 130b).

ومن الممكن أيضاً أن يكون لدينا تعارض متناقض طباقى فى شكل مضممر أكثر من كونه مذكوراً بشكل مباشر. فى تلك الحالات لا ينكر العنصر الوصفى الثانى العنصر الأول بشكل قطعى، لكن بالأحرى فإنه يوجد تأكيد آخر يناقض العنصر الأول، والتعارض المتناقض الطباقى مضممر فى الألفاظ التالية.

«أنا فظ، أنا أملى، أنا مبلل، أنا جاف، وضعى منخفض لكن أسمى مرتفع، الملك هو حاكمى القانونى،

المتعارض أو غيباه؛ فالألفاظ التى تختفر إلى العنصر الوصفى للتعارض يمكن أن تطلق عليها الألفاظ غير المتعارضة. وتلك التى تصوى عنصراً وصفياً متعارضاً يمكن تسميتها بالألفاظ المتعارضة.

وقد تكون الألفاظ غير المتعارضة حرفية أو استعارية. فى الألفاظ غير المتعارضة الحرفية يتطابق مرجع اللغز وموضوع - أو موضوعات - العناصر الوصفية. ففى اللغز «ما الذى يعيش فى النهر؟» (السمك، 98) فإن السمك هو المرجع والموضوع أيضاً. وبطريقة مماثلة، يتطابق فى الأمثلة التالية الموضوع والمرجع: «ما الذى يجلس فوق أربع كتل» (المنزل، 733)، «والذى يمتلك شجرة تثمر فاكهة من الخارج خضراء ومن الداخل بيضاء» (جوز الهند، 1085)، (who makes de neson de mas 355, mashhen) «أعرف شيئاً ينام طوال اليوم ويستيقظ فى الليل» (المنكبوت، 255)، «هناك شئ أصفر من الداخل وأخضر من الخارج» (نبات البقطن، 1503 a).

وفى الألفاظ الاستعارية غير المتعارضة يختلف مرجع اللغز وموضوع - أو موضوعات - العناصر الوصفية. ففى اللغز «صفان من الخيول البيضاء على تل أحمر» (الأسنان، 505a) فإن للموضوع هو الخيول لكن الإجابة الأسنان.

وفيماء على أمثلة إضافية للألفاظ الاستعارية غير المتعارضة: «سيدة فى قارب، ترتدى ثنورة صفراء» (الببضة، القمر، 647، 648)، «أخوان بجوار بعضهما طوال اليوم، وفى الليل يذمبان للمراحة» (زوج الهذاء الطويل، 992)، «مارى ماك كل ملابسها سوداء» وأزارا فضية أسفل ظهورها» (التابوت، 656)، «حشد من الرجال الصغار يعيشون فى أعلى منزل مسطح» (أعواد الكبريت فى الصندوق، 907)، «أبى يملك عشر شجرات فى فناءه، واثنان أطول من بقية الشجر» (الأصابع، 1041).

ويجب التأكيد هنا على أنه فى الألفاظ المتعارضة - الحرفية والاستعارية كليهما - لا تكون العناصر الوصفية المكونة فى حالة تعارض؛ فلهيئاً يوجد تغيير فى جزئية وصفية. مثلاً فى اللغز «ترتفع بيضاء وتهبط صفراء» (الببضة، 1550 a)، لكن لا يوجد تناقض متضمن^(١٨).

وتتسم الألفاظ المتعارضة بوقوع تعارض بين زوج - على الأقل - من العناصر الوصفية. ووجود التعارض

صيد السمك، 1130i)، «شيء له حافر، وليس له رأس ولا ذيل» (المنشدة، 28).

والوظيفة للترابطة للموضوع نفسه قد يتم إنكارها، كما في هذه الأمثلة: «ما الذي يمشي طوال الوقت ولا يتبعل؟» (عصارة القصب، 241)، «ما الذي يدخن لكنه لا يستطيع أن يمشي؟» (السيجارة، 244)، «تحت الماء، فوق الماء، ولم يمس الماء بعده» (امرأة تعبر فوق الماء بدلو من الماء فوق رأسها، 165a)، «يمكنه أن يصيح، ولا يستطيع أن يتكلم» (القطار، 230). إن معظم التعارضات المتقابلة للفقدانية في الألفاظ الإنجيلية تتضمن المفارقات بالجسم البشري.

أما النوع الثالث من التعارض فيطلق عليه التناقض السببي. وفي هذا النوع من التعارض يتكون العنصر الوصفي الأول من فعل يؤدي من خلال موضوع أو على موضوع. وفي بعض الألفاظ ذات التعارض التناقض السببي يذكر العنصر الثاني من العنصرين الوصفيين التوقع أو النتيجة الطبيعية للوظيفة المضمنة في العنصر الوصفي الأول، والأمثلة على هذا النوع من الألفاظ تشمل: «ما الذي يذهب إلى الطاحونة كل صباح ولا يصنع أي آثار» (الطريق، 181)، «ما الذي ياكل ويكلم ولا يشبع أبداً» (مطحنة المسحق، 237)، «ما الذي يقفز في الماء ويخرج مرة أخرى ولا يتبعل» (البيضة في بطن البطة، 170b)، «أربع زجاجات من اللبن انتزعت سدائها، مقلوبة لأسفل، ولا تسقط منها أية نقطة» (إثداء البقرة، 1199c)، «ما الذي يتم تقسيمه عدة مرات ولا يمكن معرفة أنه قد قسم» (السفينة وهي تسير في الماء، 1666).

في الألفاظ الأخرى من هذا النوع يحتوى العنصر الوصفي الثاني تأكيداً يكون على عكس النتيجة المتوقعة أو الطبيعية. فالتأكيد الثاني في اللفظ يوصل صراحة على رأسه وينزف من ذيله» (الأياب، 383) يأتي على العكس من النتيجة المتوقعة: أعني أن الصوف سوف ينزف من رأسه.

والأمثلة الإضافية لهذا التعارض للتناقض السببي توجد في الألفاظ التالية: «ما الذي حتى لو كان مجرباً في علبة فإنه يستطيع الخروج» (النار، 112)، «والذي يصنع باباً كان قصيراً جداً، ويقطعه فيصبح أطول» (القبر، 1111d)، «ما الذي يكون ممثلاً ويحمل أكثر» (إناء ممثلي بالبطاس عندما نصب الماء فيه، 1457)، «ما الذي ينمو

يستخدمني الجميع، رغم أنه فقط يملكني» (الطريق العام، 578)، «كبير كمنزل، صغير مثل فأر، مر كالمرارة، وحلو بعد كل هذا» (شجرة البقان والجوز، 1242)، «شيء يعيش في الماء والماء الراكد يقتله» (الملح، 1008)، «ما الذي يستدير ولا يتحرك أبداً» (الطريق، 131)، «خفيف مثل الريشة، لا شيء بداخله، البدين لا يستطيع أن يمسكه أكثر من دقيقة» (النفس، 1660b). وفي الألفاظ من هذا النمط ربما تحتوي الإجابة على أكثر من موضوع واحد.

وينتج التعارض المتناقض الفقداني عندما يكون العنصر الثاني من زوج من العناصر الوصفية إنكاراً لخاصية منطقية أو طبيعية للعنصر الأول. وغالباً تكون الوظيفة الرئيسية للموضوع هي التي يتم إنكارها. وهذا هو الوضع في الألفاظ التالية: «شيء له أنف ولا يستطيع السمع» (سنبله القمح، 285)، «له عينان ولا يستطيع الرؤية» (البطاطس، 277b)، «شيء له أنف ولا يستطيع أن يشم» (فنجان الشاي، 286)، «ما الذي له أرجل لكنه لا يستطيع المشي» (الكرسي، 306a)، «ما الذي له أسنان لكنه لا يستطيع أن يعض» (المشط، 299b).

ومن الممكن أيضاً أن نجد الفاراً ذات موضوع كامل مجرد من واحد أو أكثر من أجزائه كما في هذه الأمثلة: «ما الذي له إيدي وليس له أصابع» (الساعة، 22)، «والذي عنده منزل بدون شباك أو باب» (البيضة، 1132)، «ما الذي له رأس وليس له شعر» (الدبوس، 3) «صندوق للاستحمام بدون قاع» (الحلقة، 1172a)، «ما الذي له أربع سيقان وقدم واحدة فقط» (السيرير، 75d).

وفي النهاية، توجد تعارضات متقابلة لفقدانية يتم فيها إنكار جزء أو وظيفة إيحائية. ففي لفظ «شيء له أصابع لكن ليس له أصابع قدم» (القفاز، 23) نجد أن أصابع اليد وأصابع القدم تكون عادة مترابطة مع بعضها البعض لأن كلا منها أجزاء من الموضوع نفسه، أي للجسم الإنساني. وهنا قد تم إنكار الجزء الثاني من اللفظ وهو (أصابع القدم).

والألفاظ الأخرى التي توضح هذا التعارض هي: «شيء له رأس، لكن ليس له جسد» (الدبوس، 1)، «شيء له لسان وليس له فم» (الحذاء، 17)، «شيء له سيقان، لكن ليس له جسد» (المقعد، 26)، «مئة شباك ولا يوجد باب» (شبكة

وقد تكون الألفاظ غير المتعارضة حرفية أو استعارية، ولكن في كلتا الحالتين فإنه لا يوجد تناقض ملحوظ. والألفاظ للمتعارضة تكون دائماً تقريباً استعارية، أو مزيجاً من الأوصاف الاستعارية والحرفية. ويوجد ثلاثة أنواع من المتعارضات: ١ - التناقض الطباقى، ٢ - التناقض اللفظى، ٣ - التناقض السببى.

إن التعريفات السابقة للفظ - كما نوقشت أعلاه - تميل إلى أن تتجاهل متناً هائلاً من الألفاظ غير المتعارضة. علاوة على ذلك فإن هؤلاء العلماء الذين يعترفون بالضرورة المتكرر للتعارض فى الألفاظ المتعارضة قد فشلوا فى تمييز الأنماط المتنوعة للتعارض. لكل هذه المتعارضات يجب أن تضمن فى تعريف مقارن للفظ، واعتمدت التعريفات على واحد من المتعارضات.

وكما تمت الإشارة إليه أعلاه فإن تيلور كان مخطئاً فى استنتاجه أن الألفاظ الحقيقية تتكون من وصف مجازى وحرفى لموضوع ما، و وصف عام غامض وتلخيص متعدد ومتعارض. وبينما ينطبق تعريف تيلور على الألفاظ المتضمنة لتعارض متناقض لفظى، فإنه بالتأكيد لا ينطبق على الألفاظ المتناقضة والسببية. ونظراً لأن تعريف تيلور لا يتضمن الألفاظ غير المتعارضة فإنه لا يمكن القول بانطباقه على الأغلبية من الألفاظ فى كتابه «الألفاظ الإنجليزية من الماثور الشفاهى». إن لفظ بنية اللفظ لم يتم حله كلية، لكن على الأقل قد تم اقتراح إطار من المرجعيات.

أكثر كلما نقصرُهُ» (اللين، 1698). ولا يشبه التعارض المتناقض السببى التعارض للتناقض الطباقى؛ إذ ليس فيه النفي الكامل لعنصر وصفى واحد من طريق عنصر آخر. وليس فيه كذلك جزء. أو وظيفة مفقودة كما فى التعارض المتناقض اللفظى.

إن إحدى السمات المميزة للتعارض المتناقض السببى هى بعده الزمنى؟ فالتعريفان الوصفيان فى التعارض يتم فصلهما من خلال الزمن؛ بشكل محدد يكون أحدهما بالضرورة سابقاً على الآخر. وعلى النقيض من ذلك فإن المتعارضات المتناقضة الطباقية واللفظية تكون متزامنة؛ أى أن العناصر الوصفية فى التعارض لا يفصلها الزمن.

باختصار، لقد تم تحديد اللفظ باعتباره تعبيراً شفاهياً ماثوراً يحتوى على عنصر وصفى أو أكثر، والزوجان من هذه العناصر قد يكونان متعارضين، ويتعين علينا تضمين مرجع العناصر.

والفتان الرئيسيتان للألفاظ هما:

١ - الألفاظ غير المتعارضة: والتي لا يوجد تناقض فى واحد أو أكثر من العناصر الوصفية.

٢ - الألفاظ المتعارضة: والتي يكون فيها زوج على الأقل من العناصر الوصفية فى حالة تعارض.

NOTES

1. An analysis showing the existence of an identical structural pattern in certain North American Indian folktales and superstitions has recently demonstrated the possibility of cross-genre comparisons. The analysis is contained in Alan Dundes, "The Morphology of North American Indian Folktales," unpublished doctoral dissertation, Indiana University (Bloomington, Ind., 1962), pp. 196-199. For an analysis showing a common pattern in legends and folktales, see Alan Dundes, "The Binary Structure of 'Unsuccessful Repetition' in Lithuanian Folk Tales," *Western Folklore*, XXI (1962), 171.

2. In *The Rhetoric*, Bk. III, Ch. 2, Aristotle says: "Good riddles do, in general, provide us with satisfactory metaphors: for metaphors imply riddles, and therefore a good riddle can furnish a good metaphor."

3. Paris' definition and many other earlier definitions are summarized by Frederick Tupper, Jr., in the introduction to his *The Riddles of the Exeter Book* (Boston, 1910), pp. xii-xiii. For a more recent discussion of the riddle as metaphor, see Reidar Th. Christiansen, "Myth, Metaphor, and Simile," in *Myth: A Symposium*, ed. Thomas A. Sebeok (Bloomington, Ind., 1958).

4. *The Poetics*, Ch. XXII.

5. The dissertation was published as *Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels in Palaestra*, IV (Berlin, 1899).

6. For Petsch's list of the five constituent elements of the true riddle and his discussion of their frequency of occurrence, see *ibid.*, pp. 49-50.

7. Archer Taylor, "Problems in the Study of Riddles," *Southern Folklore Quarterly*, II (1938), 3.
8. Archer Taylor, "The Riddle," *California Folklore Quarterly*, II (1943), 129. The same definition is found in *English Riddles from Oral Tradition* (Berkeley and Los Angeles, 1951), p. 1.

9. All examples given in this paper are taken from Archer Taylor, *English Riddles from Oral Tradition*. The numbers following the answers are the numbers which Taylor uses.

10. Taylor, "The Riddle," p. 130.

11. Archer Taylor in his introduction to "Riddles" in the *Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore* (Durham, 1952), I, 286.

12. Y. M. Sokolov, *Russian Folklore*, tr. Catherine Ruth Smith (New York, 1950), p. 282. Sokolov, however, does not appear to realize that riddles may consist of blocked as well as unblocked metaphors.

13. Taylor, *English Riddles from Oral Tradition*, pp. 697-698, n. 72.

14. Melville J. and Francis S. Herskovits, *Dahomean Narrative* (Evanston, Ill., 1958), p. 55.

15. William R. Bascom, "Literary Style in Yoruba Riddles," *Journal of American Folklore*, LXII (1949), 4, 2. It is interesting that there has been another attempt to analyze Yoruba riddles. In referring to his unpublished analysis, Robert Plant Armstrong says that he "used the formal nature of the riddle to achieve a pair of 'immediate constituents' representing the riddle itself, which was viewed as the compounding metaphor, and the answer, viewed as a resolution of that metaphor" (Robert Plant Armstrong, "Content Analysis in Folkloristics," in *Trends in Content Analysis*, ed. Ithiel de Sola Pool [Urbana, Ill., 1959], p. 161).

The independence of folkloristic structure from linguistic structure may be illustrated by comparing two versions of the same riddle: "What has eyes and can't see?" and "It has eyes and can't see." Disregarding intonational patterns, which are not indicated in most collections of printed texts, there appears to be, from a linguistic perspective, a syntactic difference between the two texts, namely one is an interrogative sentence and the other is declarative. Folkloristically speaking, the two belong to the same structural pattern which is outlined in the present paper.

16. For a discussion of topic and comment constructions, see Yuen Ren Chao, "How Chinese Logic Operates," *Anthropological Linguistics*, I (1959), 1-8. Charles F. Hockett applies the topic-comment analysis to English sentences in *A Course in Modern Linguistics* (New York, 1958), p. 201.

Proverbs also consist of a topic-comment structure. However, the proverb merely makes an assertion which requires no answer. The referent of a proverb is usually a person or situation known to both narrator and audience *before* the proverb is uttered. In the riddle, the referent is presumably initially known only to the riddler. For a preliminary statement of proverb structure, see Alan Dundes, "Trends in Content Analysis: A Review Article," *Midwest Folklore*, XII (1962), 37.

17. By *traditional* we mean that the expression is or was transmitted orally and that it has or had multiple existence. Multiple existence means that an expression is found at more than one period of time or in more than one place at any one given time. This multiple existence in time and/or space usually, though not necessarily, results in the occurrence of variation in the expression.

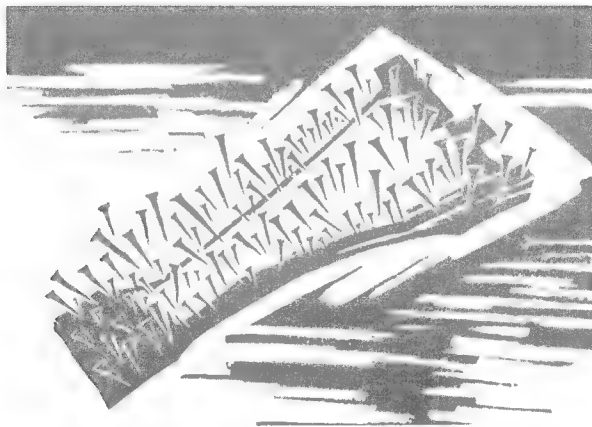
18. It is important to distinguish between a change in state and a genuine opposition. There is a change of state in "It goes upstairs red and comes downstairs black" (a warming pan, 1556), but there is no contradiction. In contrast, in the riddle "It's white's milk / An' as black's coal, / An' it jumps on the dyke / Like a new shod foal" (magpie, 1379), there is an apparent contradiction, because it is impossible for an object to be completely black *and* completely white at the same time.

It is essential to distinguish between linguistic and folkloristic structure. The presence of a linguistic negative construction in a riddle does not mean that the riddle contains an opposition. There are riddles found in Asia, for example, which contain a linguistic negative construction which are clearly nonoppositional riddles. The negative construction in these riddles merely eliminates one possible answer to the riddle. It does not in any way contradict the preceding descriptive element. A typical example is the following Russian riddle: "She is red [pretty], but she is not a maid; she is green, but she is not a grove of trees" (carrot) (Sokolov, p. 284). A Bihar

example is: "It has a red crest, yet is not a cock; it has a green back, yet is not a peacock; it has a long tail, yet is not a monkey; and it has four feet, yet is not a horse" (garden lizard) (Sarat Chandra Mitra, "Riddles Current in Bihar," *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, LXX, part III [1901], 36).

19. See notes 1 and 3 above. We are indebted to Pierre Maranda for drawing our attention to Aristotle's discussion of oppositions in *The Categories*, X. However, the application of a modified form of the Aristotelian theory of oppositions to English riddles is our own.

It should be noted that a given riddle may consist of a combination of nonoppositional and oppositional descriptive elements. This is the case in the riddle "What's round as an egg, has eyes and can't see?" (potato, 277d).



الفوازير والألغاز فى محافظة أسيوط

جمع وتدوين:
أحمد توفيق

- إيه اللى بوصلك لأى مكان من غير

ما يتحرك؟

الجواب: الطريق

- عود برسيم منشوك^(١) فى الدنيا وأم

الدين؟

الجواب: النجوم

هوامش:

١- منشوك: مبعثر.

- مَيّت مات فى الخلوات^(١) قام الحى

يصحّى المَيّت قوم الميت قام فى الحى

بالزَعَقَاتِ أو بالعِيَارَات^(٢)

الجواب: النابور أو الماكينة

هوامش:

١- الخلوات: الخلاء.

٢- العيارات: رسامى البندقية.

(١) الفوازير:

- تربطه يمشى تحله يقف؟

الجواب: الجزمة

- أربعة ديدب^(١) واثنين أرنب^(٢)

والنشاشة^(٣)؟

الجواب: الخيل

هوامش:

١- ديدب: ضريت فى الأرض والمقصود بها أرجل الخيل.

٢- اثنين أرنب: المقصود بها أذن الفرس.

٣- للنشاشة: التى يطرد بها الذباب والمضرات، والمقصود بها ذيل الفرس.

- تضربه يُنْعَر^(١) لا يشغ ولا يبعر^(٢)؟

الجواب: الطبل

هوامش:

١- ينعر: يزق بصوت عال.

٢- يبعر: من البعر وهو روث البعير، ويقال: للبعرة تحل على البعير.

- ملفوفة في مية جلابية وقاعدة في
الفيط ويردانه ؟

الجواب : الكرب

- طيز ورا طيز منها أكل ومنها غطا
طيز ؟

الجواب : لية الخروف

- يعدى البحر ولا يتبلش ؟

الجواب : العجل في بطن أمه

- أربعة فقرا يبطوحوا في النقرة ؟

الجواب : عيدان الفيضى (الذرة)

- أبوى بنى لى قصر عالى وقع منه

قالب ما قدرتش أبنيه ؟

الجواب : كوز الذرة

- أبوى بنى لى قصر عالى ما قدرتش

أعد شبايبكه ؟

الجواب : الغريال

- صف بنانى وصف لواح^(١) وصف

الخرخ مع التفاح ؟

الجواب : قنديل الشامى

هوامش :

١- لواح : ألواح.

- أبوى بنى لى قصر عالى ما يساعنيش

غير أنا ؟

الجواب : الجلابية

- تشوفه ما تلبسوش وإن لبسته ما

تقلعوش ؟

الجواب : الكفن

- يسطمنى^(١) ينومنى ، يدخل فى أستحلا

له^(٢) ، يطلع منى أزعل عليه ؟

الجواب : النوم

هوامش :

١- يسطمنى : يلمسنى .

٢- أستحلا له : يمتنى .

- تقع من الدور العاشر ولا تتكسرش ؟

الجواب : الليفة

- مركب غوازى جاى يظاظى^(١) ؟

الجواب : الزرايزر

هوامش :

١- يظاظى : يفرش ويضطكه بصوت عال .

٢- الزرايزر : المصانير .

- مركب ليف جاى يقول يا لطيف ؟

الجواب : المرة الحامل

- قد العجل واقف على رجل ؟

الجواب : الباب

- كد النملة ويعمل عمله ؟

الجواب : عود الكبريت

- أصغر من أمك يفرجج أمك ؟

الجواب : الغريال

- أبله وأبئله وأدخله وأطلعه ، إن

عجبنى أخليه وإن ما عجبنيش أطلعه

وأحط غيره ؟

الجواب : الخاتم

- تقلبه يتملى يتعدل يفضى ؟

الجواب : الطاقية

- طويل طويل وملغلف فى حرير ؟

الجواب : النخلة

- مسمار متسمر فى الأرض معمر واللى

ما يسمهش يبقى فيه ٣٠٠ ؟

الجواب : الدق أى الوشم

- أوله السنة دى وآخره السنة الجاية
وهو أربع تيام؟

الجواب: العيد

- طويل طويل وضراه^(١) فى عبّه؟

الجواب: البير^(٢)

هوامش:

١- ضراه: خياله.

٢- البير: البير.

- راية فوق راية فوق راية وآخره راية
خضره؟

الجواب: عود القصب

- إحمر حُمير ورق الجُمير^(١) مفروق
نصين خَلقة ريه؟

الجواب: شوشية الديك^(٢)

هوامش:

١- الجُمير: الورق الطرى الذى يوكَل.

٢- شوشية الديك: عريف الديك.

- أبوى بنى لى مندرة فيها الضحك
والكركرة؟

الجواب: القلّة

- يتكلم بلا حنك^(١) يمشى بلا رجلين؟

الجواب: الجواب

هوامش:

١- حنك: قم.

- ما رأيك يا قاضى تها فى امرأة
تزوجتها هى أمى وأنا ولد تها

الجواب: القاضى يسمى «تھا»، والمرأة
اللى تزوجها القاضى «تھا»، هى أم هذا
الصبى، والقاضى «تھا» هو أيضاً والده.

- حلوة الرقيق حلال دمها فى كل ملّة
نصفها بدر وإذا قسمتها صارت أهلة؟

الجواب: البطيخة، تقسمها نصين تبقى
بدر ولو قسمتها إلى شرائح تصبح أهلة.

- مكسّحة تمشى بدون رجل.. إذا

عطشت عاشت وعاش جنينها، وإذا شربت
ماتت ومات بها الحمل؟

الجواب: المركب

- ع البحر مطنّش ودناتو

الجواب: البلاص

- حاجة وقعت منى ما قدرتش أعيبيها؟

الجواب: البيضة

- جماعة وجمعناهم فى البيت^(١)

وحبسناهم والبيت نط^(٢) من الطاقة^(٣)

والجماعة مسكناهم؟

الجواب: السمك

هوامش:

١- البيت: اللام.

٢- نط: قفز.

٣- الطاقة: فحات الشبك.

(٢) الألغاز:

- واحد ركب بأبوه ويردع^(١) بأمه، وكل

لحم حى من بطن ميت وشرب ميه لا فى

السما ولا فى الأرض

واحد ركب بأبوه واتكمش^(٢) بأمه وكل

من الميت حى وشرب ميه لا فى السما ولا

فى الأرض.

الجواب: «واحد راح عند راجل زى

لستاذا أحمد كده وقال له: خلى أبوى هنا

وادينى الفرسة شفتك^(٣) أروح بيها مشوار،

يبقى إيه؟ أهو ركب بأبوه، وراح عند واحد

زى شعبان وقال له: خلى أمى هنا وإدينى
العباية والشال شغلك أروح بيهم مشوار،
يبقى إيه؟ اتكمش بأمه، وجه راكب
الفرسة وطلع الجبل ضرب غزال، الغزالة
ماتت، لقي بطنها ع برعص، فتح
بطنها وكل^(٤) ولادها الحيين، ولما عطش
جه جال^(٥) من على ظهر الفرسة يكف
إيده ملاه من العرق وشرب، ببقى كده
إيه؟ كل من الميت حى وشرب مية لا فى
السما ولا فى الأرض.

هوامش:

- ١- بردح: البردعة هى للغطاء أو السرج الذى يوضع على قهطار ليركب
فرقه الفلاح. والمقصود بردح أى لرتدى أو ليس.
- ٢- اتكمش: ما ارتداه أو تلعج به من القماش (الجلباب والشال).
- ٣- شغلك: الذى شغلكها.
- ٤- كل: أكل.
- ٥- جال: جل يده أى مسح يده على ظهر الفرسة.

- يرتقانة ع السجرة شافوها اتنين،
وجابوها عشرة، واكلوها اتنين وتلاتين،
وانزلت فى بطن واحد

الجواب: هذه البرتقانة رأوها عينك،
وأتوا بها أصابعك العشرة، وأكلوها الـ
٣٢ سنة، ونزلت فى بطنك.

- عندنا معزة ولدت جديين وفار
وجاموسة؟

الجواب: جديين وفار أى حجمهم كبير
وجا موسى أى جاء رجل يسمى موسى.

- معانا حزمة ربيع (برسيم) وديب
ومعزة، وعاوزين نعدبيهم النول فى مركب ما
بتشيلش غير حاجة واحدة منهم، نعمل إيه؟
الجواب: ننقل المعزة الأول ونرجع نأخذ
الذئب وننقله وتعود بالمعزة ثم نتركها،

ونأخذ حزمة الربيع، وننقلها ثم نتركها،
وتعود لتأخذ المعزة.

- مركب ما بتشيلش غير ١٠٠ كيلو،
ومعانا رجل وزنه ١٠٠، ومرة وزنها ١٠٠
وينت وزنها ٥٠، وولد وزنه ٥٠، وعاوزين
نعدبيهم الناحية الأخرى من النيل، فمأذا
نفعل؟

الجواب: ننقل الولد والبنت ثم يترك
الولد البنت ويعود هو، ثم ينتقل الرجل
بمفرده بعد أن يترك الولد والمرة، تعود
البنت بالمركب بمفردها، لتأخذ الولد وتعود
به، يعود الولد مرة أخرى ويمكث بمفرده
وتركب المرة المركب وتعود بها، ثم فى
النهاية تأخذ البنت المركب للولد وتعود به.

- ٣ ديوك أكلو ٣ سمكات فى ٣ دقائق،
يبقى ١٠٠ ديك يأكلو ١٠٠ سمكة فى كام
دقيقة؟

الجواب: فى ٣ دقائق

- معانا أسد وعنزة وحزمة ربيع عايزين
نعدبيهم الناحية الثانية من النهر بدون ضرر
بواسطة قارب لا يستطيع حمل أكثر من ٥٠
كيلو. علما بأن وزن الرجل ٢٥، ووزن
الأسد ٢٥، والمعزة ٢٥، وحزمة البرسيم
٢٥.

الجواب: تعدى المعزة الأول علشان
الأسد بطبعه لا يأكل الربيع أى البرسيم، ثم
يعود الرجل ليأخذ حزمة الربيع، فيترك
حزمة الربيع ويعود بالمعزة، ثم يأخذ
الرجل الأسد ويترك المعزة، ويعود الرجل
مرة أخرى ليأخذ المعزة، وبذلك لا يترك
الرجل فى كل الحالات المعزة مع الربيع

مال على سمكة) يا جلالة الملك إنت كريم
وكرمك طمّع الناس فيك وطمّع الرعية
فيك، مال الخزينة على كده حا يخلص،
قال: طب ما أنا قلت هأرجع فى الكلام،
بس تدور على سبب - ما هو من الملوك
المهزوزة زى ملوك العرب كده - قال له:
إسألنه يا جلالة الملك وقول له هى ذكر ولا
نتايه (٣) وإن قال لك ذكر قول له: أنا
عايزها نتايه، وإن قال لك نتايه قول له
أنا عايزها ذكر، واطلع من المطبخ ده. قوم
الملك قال له: يا صياد، قال له: نعم يا
جلالة الملك قال له: هى ذكر ولا نتايه،
قال له: يا جلالة الملك هى خنتى يعنى
فيها الميزتين فخرج من المطبخ ده، وقال
له إديه (٤) صرة مال تانية، اتفريس (٥)
الوزير وقال له: إيه يا جلالة الملك وهو
بيدى الصرة للصيد، الصيد مش مصدق
نفسه إنه خرج من المطبخ، الوزير واقف
والصيد وقع منه دينار على الأرض
ووطى (٦) يا خذه، فالوزير قال له: يا راجل
يا واطى (٧) قدام جلالة الملك بتوطى
عشان تاخد دينار وما مكيفش (٨) اللى فى
إيدك، فشار الملك فيه كمان وقال له: ما
مكفيك إالى فى إيدك، قال له: يا جلالة
الملك ومين اللى يقدر يشوف دينار فى
الأرض عليه صورة جلالة الملك وما
يوطيش عليه، دا أنا نوطى (٩) حتى لو
هنموت بسبب الوطية، قال الملك للحراس
إدوهم صرة تالطة وخلوهم يطلع بسرعة قبل
ما يخلص على الخزينة.

ولا الوحش مع المعزة بمفردهم دون رقابة
الرجل، وفى نفس الوقت لا يزيد حمل
القارب عن ٥٠ كيلو.

الرواة:

عبد النبي عبد العظيم عبد الفتاح، من مواليد ١٩٥٧، متزوج وله ثلاثة
أبناء، عامل بمدرسة بنى زيد الإعدادية، من قرية بنى زيد الأكراد/
مركز الفتح/ أسبوط
عاصف البهبهاري، جزائر وتاجر مواشى/ مواليد ١٩٦٦، متزوج وله ٥
أبناء من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسبوط.
شعبان صغية، حلوانى، مواليد ١٩٦٥، متزوج، من قرية بنى زيد
الأكراد/ مركز الفتح/ أسبوط.
مصطفى بكرى السلوتى، مواليد ١٩٦٣، متزوج وله ولد وبنتين، يعمل
خياطاً، من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسبوط.

(٣) حكايات الفوايزر والألغاز

حكاية الملك والصيد الفطن،

كان يا ما كان فى سابق العصر
والأوان، ما يحلى الكلام إلا بذكر النبي
عليه الصلاة والسلام، كان فيه واحد
صياد، وفضل الصيد يلف يلف واخد بالك
من أول الليل ما صادش خالص، وعاب
هم العشا بتاع عياله، وريتا يروح كارهه
يروح صايد حته بلطية، وراح باصص فيها
وقال: الحمد لله ربنا كرمنا، ما حدش يقدر
على البلطية دى غير الملك، وراح رايح
لجلالة الملك، لما دخلوه عليه، قال له
الملك: إيه يا صياد عايز إيه؟، قال له: يا
جلالة الملك ربنا كرمنى بحتة بلطية ما
تستاهلش (١) غير بقى حضرتك وما حدش
يستاهلها غيرك، فأنا استخسرتها فى وفى
عيالى وفى الناس وجبتها لك إنت، قال
له: والله تشكر، فقال الملك: إعطوه
صرة (٢) مال، فالوزير قاعد مفروس (صرة

هوامش :

عصمت محمد أحمد، مواليد ١٩٦٠، أديب، مدينة البداري/ أسوط.

(١) مائتاهائل: لا تستحق.

(٢) قطعة من القماش يوضع في وسطها الشيء ثم تروط.

(٣) أنثى.

(٤) إديه: أصله.

(٥) اتقوس: اغناظ.

(٦) وطى: أظنى.

(٧) راطى: المقصود بها قليل الأصل الشيء.

(٨) ما مكثك: لا يكفك.

(٩) فوطى: نلحى.

حكاية الملك والصياد،

«الملك قعد فى صولجانه منسجم، فضل

يشرب ويشرب ويشرب ولما شعثت» (١)

معاه نادم» (٢) على الوزير وقال له: أنا

عايزك تلف المملكة كلها تدور لى عن

واحد يفهمنى بالإشارة من غير ما اتكلم،

وماترجعش من غيره وإن جيت لى اللى

يفهمنى بالإشارة دا اديتك صرة» (٣) مال

واديتك صرة مال، وإن ما جيتوش يبقى

راسك ساعتها هطير، قال له: يا جناب

الملك، وقبل ما يكمل كلامه الملك قال له:

دى كلمة طلعت وكلام الملوك ما يتردش يا

ابو المرحوم، جه الوزير طالع وركب

حصانه وقعد يلف فى البلاد القريبة

والبعيدة وكان كل ما يلاقى واحد يقول له

الملك عايز واحد يفهمه بالإشارة فكان بيرد

عليه ويقول له: يا عم ما تروح إنت

والملك بتاعك، ومين ده اللى هيروح عشان

بطير راسه معاك!، حود على جماعة

قاعدين وقال لهم: الملك عايز واحد يفهمه

بالإشارة وهيديه صرة مال وإن ما فهموش

هيطير راسه برضك، قالوا له: يا عم ما

تروح، وفضل الوزير يلف الممالك لحد ما

خلصوا الثلاث تيام المهلة، وقعد يقول

لنفسه ما فيش فائدة ويدل ما يلف بحصانه

ويعاود» (٤) تانى على الملك خد حصانه

وطلع على بره وقال أشوف لى مملكة فيها

ملك عادل. وفعلأ خد حصانه وطلع، وهو

طالع شاف واحد قاعد قدام بيته فى

السهرية» (٥) رعى السلام ومشى من غير ما

يسأله، الراجل تادم على الوزير وقال له:

يا وزير رايح على وين؟، الوزير قال له:

مهمك لك» (٦) البلد دى وماشى، قال له: يا

جناب الوزير البلد دى أحسن من غيرها

ومسك فيه وفضل وراه لما حكى له

الحكاية، ولما عرف الحكاية الراجل قال

للوزير: أنا أروح معاك، قال له الوزير:

أنت كنتك» (٧) كاره نفسه، مش حتقدر

المشوار ده، بدل ما تودر» (٨) نفسك تعالى

معاه دور لك على شغلانة، قال له: بس

اقعد، وقعده وشرب معاه الشاي، وبعد ما

أقنعه، رجع الراجل مع الوزير للملك، اللى

كان قاعد مستنيهم، قال له: إيه؟.. جيت

يا وزير، وأول ما بص فى الراجل اللى

معاهلقى شكله يقرف، فقال له: هو ده يا

وزير اللى حيفهمنى بالإشارة!، لما سكت

الوزير، الملك أمر الخدام ما يدخلوش

عليه غير لما ينضفوه ع الآخر، وقال لهم:

قدامكم ثلاث تيام، وفعلأ قعدوا ثلاث تيام

ينضفوا فيه ويجهزوا فى الصوانات

والإيوانات.

هوامش:

الزراوى: عصمت محمد أحمد، مواليد ١٩٦٠، أعزب، مدينة البدرى/ أسيرط.

١ - شعشت: تسطل، أى غاب عن وعيه.

٢ - نادم: نادى على.

٣ - صورة: ربطة من القماش.

٤ - يطاود: يرجع.

٥ - للسهراية: بقعة الشمس.

٦ - مهمل لك: أترك لك.

٧ - كنتك: كنتك.

٨ - تودى: تصنع نفسك.

٩ - واصل: أبدأ أو مطلقاً.

١٠ - أمته: أزرجه وأخيه.

حكاية «الملك والوزير»

«كان فيه ملك وما ملك إلا الله، والملك

ده صاحب نوادر، قام الملك وقال للوزير:

عايز أكل خره والمعون إالى فيه الخره

خره، واللى يجيبه خره وإن ما جيتلش

الطلب إالى طالبه منك ده هأقرب رقبته،

فطلع الوزير وهو عمال يقول لنفسه: طيب

أنا هاعمل إيه فى طلب الملك؟ وفصل

يذور^(١) لحد^(٢) مالقى واحد قاعد والراجل

اللى كان قاعد ده طل على الوزير وقال

له: مالك، قال له دا الملك طالب منى

طلب وأنا إن ما جيتلش الطلب ده هيقطع

رقبته قال له: طيب إيه الطلب ده؟ فرد

عليه الوزير وقال له: دا الملك عايز ياكل

خره والمعون اللى فيه الخره خره، واللى

جايه خره، فرد عليه الراجل وقال له:

بس هو ده اللى مزعلك؟ وقال له: طيب

ما تزعش، فراح جايب له شاي، وبعد ما

شربوا الشاي قال الراجل للوزير أنا هأحل

جه اليوم الموعود والملك جه جامع

الملك والأمراء والوزراء والأعيان وقعد

الملك، وهم وسط القعدة وهو قاعد قبالة،

الملك جه مشاور له بصابعه كده، وقام له

الأعور بصوابه الاتنين وجه عامل له

كده، الملك جه رافع صابعه للسماء وعمل

كده (أشار بإصبعه للسماء)، أخونا الأعور

جه منزل صابعه للأرض وعمل كده (أشار

بإصبعه للأرض)، الملك راح واخذه

بالأحضان وانسجم منه آخر انسجام، وراح

قابل عليه: آهو دا هو إالى فهمنى

بالإشارة، خده يا وزير، دا من النهارده

حكيم القصر، خده ودخل بيه جوه وقال

له: الملك عيقول إنت ماتعملش حاجه

واصل^(١) إنت راجل فز ودماغك حلوة،

سأل الوزير الملك وقال له: يا جناب

الملك، هو قال لك إيه؟ وإنت قلت له

إيه؟، قال له: والله قولنا الله واحد، قال

لى: محمد رسول الله، قلت: رفع السماء،

قال: وبسط الأرض، قال له: صح هو ده

اللى فهم الملك، راح الوزير للراجل الثانى

ومال عليه وقال له: قول لى قالك إيه

وانت قلت له إيه؟ قال له: شوف أنا أول

ما جات أهته^(٢)، شاور وقال لى: أنا

أفقع عينك، قلت له: وأنا أفقع عينك

لنتنين، قال له: وأنا أطبق عليك السماء،

قلت له: وأنا أخسف بيك الأرض، وشوف

لما ربنا يريد بسترها ويكون الحظ فرينا

سترها معاه ونجاه من عقاب الملك.

للملك الطلب الى طلبه، فقال الوزير للملك
 إنت يا مولانا طلبت تاكل خره، والمعون
 خره، واللى جاييه خره، فالعسل خره النحل
 والمعون اللى فيه العسل خره البهايم،
 والغفير خره الحكومة.

هوامش:

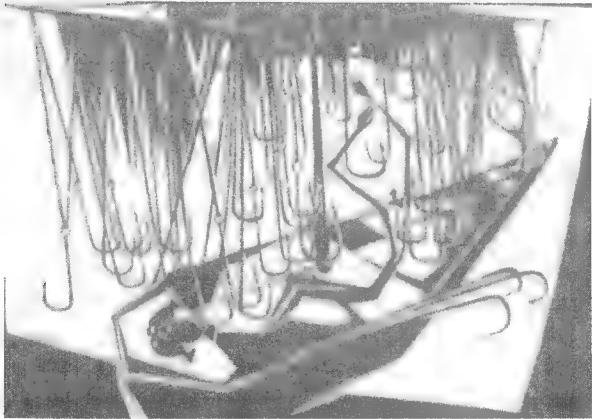
الراوى: عبد البديع أحمد أحمد، شهرته القزاز، مواليد ١٩٣١، مزارع
 غير مقسم، قرية كوم أبو شين/ أبادوب/ أسيرط، متزوج وله ٣ بنات
 و٣ أولاد.

١ - يدرّ: يبحث عن.

٢ - لحد: إلى أن.

٣ - اللجة: قرص من روث المراضى، بعد تجفيفه فى الشمس.

لك المشكلة دى، قال له: طيب حتحل لى
 الموضوع ده إزاي؟ فراح الراجل جايب
 عسل نحل وجاب طبق والطبق ده معمول
 من الجله^(٣) وراح قاييل الراجل للوزير:
 ابعث هات غفير بروح يودى الحاجات دى
 للملك، فرجع الوزير للملك وهو فرحان،
 فقال له الملك: جبت يا وزير الطلب اللى
 طلبته منك، قال له: طبعاً يا جلالة الملك
 هو أنا أقدر ما أنفذش كل طلباتك، فنده
 الوزير على الغفير، وقال له: ادخل قدم



الفوايزر

دراسة ميدانية فى الأدب الشعبى

عرض: أحمد بهى الدين أحمد

وقد تعددت مداخلة إلى الموضوع بين الاستعراض التاريخى ومكونات الفزرة وعلاقتها بالاستمارة والمهارات التى توجد عند الملتقى، وتوقع مفرداتها تبعاً لتنوع البيئات والدعوة إلى الإفادة من العلوم الإنسانية المختلفة لإثراء فهم الظاهرة الفولكلورية والمقاربة الفنية لبعض النماذج، وفصلت الدراسة القول فى دراسة عبد الملك مرتاض عن «الفزرة الجزائرى»، ومحمد رجب النجار عن «الفزرة الكويتية»، والتى استكملها فى مجمله الدلائل عن الأنماز الشعبية فى الكويت.

ولم تغض الدراسة الطرف عن الدراسات الأجنبية فمعرضت لأطروحة بيتش عن الأنماز ومرواً بدراسة تيلور، ودانمس، ومارندا. وقد تضمن هذا العرض بعض الدراسات التى ضمنت الأنماز ضمن أبوابها إبان حديثها عن أشكال الأدب الشعبى المختلفة، واختتمت عرضها بالدراسات المنشورة فى الدوريات واعتمدت فى عرضها على الترتيب الزمنى لنشرها مع بعض الاستثناءات عند عرض الدوريات بسبب الترابط بين الموضوعات.

بعد عرض الدراسات السابقة شرعت الدراسة فى تناول بعض القضايا المتعلقة بدراسة «الفزرة» وأولها قضية التعريف، وفيها قدمت الدراسة التعريفات المختلفة لنوع الفزرة، والتى تصور حول الربط بينها وبين

«الفوايزر دراسة ميدانية فى الأدب الشعبى» عنوان لرسالة ماجستير نوقشت بجامعة القاهرة فى ١٨ فبراير ٢٠٠٨ أعدتها الباحثة: دعاء مصطفى كامل السيد، وتكونت لجنة المناقشة من أ. د. أحمد على مرسى مشرفاً ورئيساً، وأ. د. أحمد شمس الدين الحجاجى عضواً، ود. سميح شعلان عضواً، وقد اقترحت اللجنة منح الطالبة درجة الماجستير بتقدير ممتاز.

أما عن الدراسة فتمحورت حول نوع أدبى شعبى لم يلق ما يستحقه من اهتمام الباحثين وهو «الفوايزر»، وقد بينت الباحثة فى مقدمة دراستها حجة الوقوف على كلمة «فزرة» ودلالاتها لدى الجماعة الشعبية المنتجة والناقلة لهذا النوع الأدبى.

ومن الدراسة انقسم إلى قسمين وملحق ضم المادة المجموعة ميدانياً.

القسم الأول: اخصص بالجانب التنظيرى وابتدأ مهاده النظرى بعرض للدراسات العربية التى أبدت اهتماماً بالفوايزر كدراسة أحمد رشدى صالح، ونبيهة إبراهيم، وصفوت كمال، وأحمد مرسى، ونصر حامد أبو زيد، وأيضاً الدراسات التى قدمت مادة ميدانية للفوايزر جمعت من بعض الدول العربية.

الإجراءات والنسائج، وكذلك قدمت الدراسة قراءة لمضمون الفوازير وما تقدمه من موضوعات توضح جوانب من ثقافتنا الشعبية، وذلك من خلال استعراض موضوعات الأقسام التي تم تصنيف المادة الميدانية إليها. وقد وقفت الدراسة في هذه النقطة أمام الفوازير النكات وما تضمه من تنويعات، وما فقدته من علاقات كثيرة تربطها بالفزورة، وكذلك دلالات انتشار هذا النمط من الفوازير.

ووقفت الدراسة في هذا القسم على الجوانب الفنية للفوازير، وذلك من خلال الكشف عن الوسائل الفنية التي يصطنعها المبدع الشعبي للتخيلية على موضوعه، مثل استخدام الاستعارات والتشبيهات، والتقابل بين شقى الفزورة وغيرها من طرق الإفادة من إمكانيات اللغة في عملية إبداع الفزورة.

وفي نهاية الدراسة وضعت الملاحق التي ضمت المادة التي جمعت ميدانياً، وقد بلغ عدد الفوازير في ملاحق الدراسة ثلاثمائة وخمسين فزورة صنف تصنيفاً دلاليّاً في ثمانية أقسام: الموجودات (الحية - غير الحية)، المجردات، المعتقدات الدينية، الأحداث، الفوازير اللغوية، الفوازير الحسائية، الفوازير البصرية، الفوازير النكات.

وكذلك ضمت الملاحق بعض النماذج لنصوص الفوازير الموجودة على الكثير من مواقع شبكة المعلومات الدولية، وذلك من منطلق التعامل مع شبكة المعلومات باعتبارها وسيلة يتم من خلالها تداول هذه النصوص وتفاعلها بين الأشخاص.

وتوجهت الباحثة بالشكر لكل الرواة الذين أمدهوا بنصوص الفوازير التي هي أساس هذه الدراسة وإلى القائمين على العمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، والتي كانت هي المصدر الذي اعتمدت عليه الباحثة في الحصول على الدراسات الأجنبية التي قامت عليها الدراسة، كما توجهت بالشكر للسادة أعضاء جلسة المناقشة الدكتور سميح شعلان على تفضله بالمناقشة على المناقشة وإفادتها بملاحظاته حول عملها، وكذلك توجهت بالشكر للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي على ما قدمه لها، منذ عامها الأول بالجامعة، أما الشكر إلى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى لصبره طوال مدة البحث وتشجيعه الدائم وإفادتها من علمه وأستاذيته.

الاستعارة، وحول فكرة الأوصاف التي تهلو متناقضة للموضوع الواحد، وكذلك الإشارة إلى الخصدية في إضفاء الغموض أثناء عملية إبداع الغز والاهتمام بالسياق الذي يتم فيه طرح الأنغاز.

أما القضية الثانية فهي إشكالية تصنيف الفوازير، وقدمت الدراسة محاولات تصنيف الفوازير في التراث العربي على المستوى الموضوعي والمجمعي والبنائي، وكذلك التصنيف الذي قدمه أرشر تيلور في منتصف القرن الماضي، وتصنيف روبرت جورج وآلان داننس والذي جاء مترتباً على التعريف البنوي الذي قدمه للغز، فذهبوا إلى وجود ثلاثة أنواع من التعارضات (الطباقي، المقدي، السببي). وقد عرضت الدراسة للتصنيف الدلالي الذي قدمه محمد رجب النجار في مجمعه عن الأنغاز الشعبية في الكويت، ذلك التصنيف الذي اعتمد فيه على مقترحات الأستاذ صفوت كمال في دراسته عن الفولكلور الكويتي فيما يخص تصنيف الأنغاز، وقد ارتضت الدراسة تصنيف محمد رجب النجار متكاتاً لتصنيف الفوازير المحقة بالدراسة مع إجراء بعض التغييرات مثل التوسع في القسم الخاص بالفوازير العبيئة وإضافة قسم عن الفوازير البصرية.

ناقشت الدراسة كذلك علاقة الفوازير ببعض أنواع الأدب الشعبي الأخرى كعلاقتها بالمثل من ناحية قصر جملة كل منهما، ووجود قدر من الإيقاع، وعدم حاجة أي منهما إلى قدرات أدائية معينة، وكذلك علاقة الفزورة بالأسطورة وآراء الباحثين المختلفة حول هذه العلاقة، وكذلك علاقة الفزورة بالنكتة وقد كشفت المادة الميدانية وجود تداخل شديد بينهما، فهناك الفوازير النكات، والفوازير العبيئة، والفوازير الجديدة.

ومن القضايا التي نوشت في القسم الأول، الوظائف المختلفة للفوازير من الوجهة النفسية والاجتماعية، وما ينمي طرح الفوازير من قدرات عقلية ولغوية، وفي ختام هذا الفصل تناولت الدراسة الجوانب المتعلقة بطراح الفزورة ومتلقيها خلال عملية طرح الفوازير، وذلك تحت عنوان «الطبيعة التفاعلية للفزورة».

القسم الثاني من الدراسة أهتم بدراسة مادة الفوازير التي جمعت ميدانياً من إقليم القاهرة الكبرى، وتناول أسباب اختيار إقليم القاهرة الكبرى ميداناً لجمع «الفوازير»، وعرضت لتجربة العمل الميداني من حيث

من الأمثال الشعبية بالواحات

جمع وتدوين:

طارق فراج
أيمن أنور

مقدمة:

المثل بالنسبة للعامة قانوناً يحتم الالتزام به والإيمان الكامل بما يعمل من معنى وكمن من أمثال أنهت خلاقات وحلت مشاكل خاصة في بيئة مثل بيئة الواحات الصحراوية التي ظلت حتى وقت قريب تحتكم إلى الأعراف ولا تعترف بقسم شرطة أو محاكم ، يكفى أن يطلق المثل في الجلسة لتنتهى الخلافات ، ليدرك المخطئ أنه مخطئ ، ولقد شهدنا في طفولتنا أمثلة لتلك المجالس التي قامت الأمثال مقام القاضى فيها . أنكر أن رجلاً استمار من أبى " قنوها " ليصنع بها أوتاداً لأبقاره وبعد أيام عدة سألته أبى عن القدوم فأخبره أنه سيحضرها له غداً ويوم بعد يوم والرجل يماطل فى إحضارها حتى اشتكاه أبى لشيخ القرية . فقال له: ماعلش يا ابنى.. وزى ما قال لك دالك: " إندى يا أبدي وألعبى يا رجلى " فتمتم أبى موافقاً وذهب ليحضرها بنفسه ..

ومن هذا الاتجاه، يأخذ المثل دوراً آخر يظهر فيه اثر التشريع الاجتماعى ، ولئن أخذ المثل دور الناصح الذى يقول ما ينبغى أن يسود ويشير إلى ما ينبغى أن يزول فإنه قد فرض - تبعاً لذلك - الشروط واسنن اللوائح والقوانين التي تنظم العلاقة بين الناس بعضهم ببعض من ناحية وبين الناس وبلى أمرهم من ناحية ثانية وبين العبد والرب

كانت فى قريتنا سيدة عجوزاً سمراء لها فكين بارزين.. قصيرة كانت ، وخفيفة الدم .. لطالما سمعت منها مثلاً بعينه ترده مراراً ومرات . بالطبع هذا المثل معروف هنا للجميع. ولكنى عندما سمعته يتكرر من السيدة نفسها، حاولت أن أعقد مقارنة بينها وبينه إذ كان المثل يشبهها .. كنت صغيراً وقتها وكان المثل يقول " يا ويتنى بيضاً ولى ضب اصل البياض عند الرجال يتحب " ، يا ويتنى بيضاً ولى عرقوب اصل البياض عند الرجال محبوب " والحقيقة انى عندما صرت قادراً على تمييز الأمر أدركت أن لها " ضباً " و " عرقوباً " أيضاً بالإضافة إلى أنها لم تكن بيضاء ، والواضح أنه كانت هناك علاقة حميمة تربط بين المثل وصاحبته .. كانت تتمنى أن لو كانت بيضاء مع وجود عيوب فى هيئتها " ضب " و " عرقوب " مثلاً فالبشرة البيضاء ستعمر آثار عيوبها .. يملى عليها ذلك المثل الذى تؤمن به وترده كترنيمة مقدسة ، كقانون أبدي .. الأمثال دساتير الفقراء والعامة . هل كانت تتسى أم تتناسى أن " البياض فى الحيطان والفلفل بالوقية " فالبياض بدون خفة الدم لا فائدة له ولا وزن مثل بياض الجير على الصوانط. أما الفلفل الحريف الطعم، فيوزن بالأوقية لندرته وأهميته ..

من ناحية ثالثة ، وإن كانت التشريعات القانونية قد اتخذت مصدراً لتشريع العادات الشعبية وتشكيلها حسب الاحتياجات الأخلاقية والاجتماعية^(١).

فالمأثورات الشعبية تزدى وظائف لا غنى عنها فى حياة أصحابها ، وقد تكون هذه الوظيفة هى ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية ، أو هى تعليم من يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية ، أو هى تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية ، أو هى المعاونة على ضبط حركة الجسم ، أو هى الترويح فى إطار الحياة الشعبية .

ومن هنا ، يتجه فريق من الباحثين إلى تصنيف تلك المأثورات ، حسب مناسبات أدائها وألجوه المستعمل لها ، فتكون هناك مأثورات تصاحب بورة الحياة من ميلاد وطفولة ، ومراقة وزواج ووفاة .

وهناك مأثورات تصاحب حياة الإنسان الفردى عمله ولهو، وفى مظاهر الاعتقادية^(٢).

البيئة بكل خصوصيتها تنتج حتماً مثلاً له راتحة المكان بأمله وناسه .. عاداته وتقاليده ، إيجابياته وسلبياته بمعنى أن الأمثال التى تتناقلها الألسن فى طول مصر وعرضها أنتجت حتماً بيبات متباينة فى طروفيها الجغرافية والمعيشية إذ لكل منطقة أمثالها التى تميزها وتقل عليها ، فالمثل الذى يقول " البحر اللى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه " لا يمكن أن يكون من نتاج مدينة ، فليس فى المدينة بئر أو أحجار مبعثرة فى الشوارع ولكن سمو معناه جعله يصلح لكل زمان ومكان لماذا ؟ لأنه يحث على احترام ممتلكات الغير وعدم الإضرار بها ، وسوف نرد مثلاً للتأكيد على خصوصية بعض الأمثال ويقتضى خروجها من بيئة معينها . لدينا مثلاً يقول " زى البلوش ويدهنوا الوشوش " والمقصود بهذا المثل النساء اللقيات ، فالمرأة الجميلة لا تحتاج إلى أصباغ أو دهانات تجميل ، والمثل يسخر بطريقة ظريفة من النساء اللواتى " زى البلوش " والبلوش كلمة شائعة فى الواحات والمقصود بها نوع من الطين الموحد لاسود اللون يوجد فى المياه الراكدة .

تستطيع أن نجزم أن الأمثال التى سترد فى تلك الدراسة فى الأعم الأغلب أمثال مصبوبة بصيغة البيئة الراحاتية وشائعة فيها منذ أزمان بعيدة حتى وإن لم تكن قد خرجت كلها من تلك البيئة، فقد نفلت عليها مرور الزمن الألفاظ الشائعة فى الواحات . وعلى سبيل المثال، نجد أيضاً " ليس الحبيطة تنور " وليس يفتح اللام

وكسر وتشديد الياء معناها تسوية الحائط وسد فجواتها بالطين والرجل العادى هنا إذا أراد أن يسخر من صاحبه أو يفيظه فإنه يقول له " يا ملّيس " ومعناها يا عديم الفهم أى مسدود ، مقفول ، لا توجد به فجوة واحدة يدخل منها نور العقل والتفكير وإذا وصفنا رجلاً بجرود الأعصاب نقول له " يا قيقعة " وتلك الكلمة لم أسمعها تتداول إلا فى الواحات وفى المعجم الوجيز : استنقع الماء فى الصقراى ليجتمع ولم يجر منها فتغير واصفر .

وكما فى الواحات، فإن كل مكان له خصوصيته وتفرده، تلك الخصوصية التى يعكس أثرها فى حياة الناس وعلاقاتهم وثقافتهم .

نسمع الناس فى أية منطقة يقولون " على رأى المثل .. كذا وكذا " ولكن كبار السن فى الواحات يقولون " زى ما قالك ذاك " ثم يشفون تلك العبارة بما يريدون قوله من أمثال و " ذاك " تعنى ذاك أو ذلك أى إن المثل مرئى عن إنسان آخر أكثر حكمة وتجربة؛ ذلك الآخر استطاع أن يلخص تجربته التى عاشها أو تجربته الآخرين الذين عايشهم فى مقولة شعبية بسيطة وعميقة .. قليلة فى عدد كلماتها ، ولسعة فى مدلولها ومعانيها . تلك الحكمة الشعبية التى تلخص مواقف حياتية كاملة فى كلمات قليلة قادرة على توصيل المعنى المطلوب .

لكن هل يستطيع شخص ما أن يصيغ مثلاً صادقاً معبراً ينطبق على مواقف حياتية فى أمكنة مختلفة وبيئات متعددة متباينة ؟

لا بد أن المثل من إبداع إنسان عركته الحياة وأوضاع له التجارب طرقاً لم يكن يراها ، فخرجت خلاصة تجربته فى كلمات عفوية بسيطة وعميقة الدلالة فى أن واحد أى إن " الإبداع الشعبى نوع من الإبداع الفردى فى أساسه وأن هذا الإبداع يتعرض فى أثناء تداوله عبر الأجيال ، وبين الناس، لأشكال غير محددة من التغيرات والتعديلات تستمر بغير انقطاع ، ويمكن أن تنتج لدينا فى النهاية شكلاً مختلفاً عن الشكل الذى بدأت به " ^(٣).

إن المثل ينطلق من نقطة مركزية صغيرة ثم يمتد وينتشر فى دائرة عنكبوتية تتسع بالتدرج لتشتمل بلداً كاملاً ثم بلداناً كاملة متجاورة ، فغالبية الأمثال تتشابه فى أكثر من منطقة ويمكن أن نخترق حدود الدول أيضاً كما هو حادث فى المنطقة العربية، وهناك أدلة كثيرة على ذلك

مثلاً تلك الجهود التي قام بها نعيم شقير الشامي في كتابه " أمثال العوام في مصر والسودان والشام " وغيره .

الأمثال تتشابه بالتأكيد ، هذا إن لم تكن في الأصل قد خرجت من نقطة بعينها ومع انتقالها وتداولها يحدث التغير سواء لفظة مكان أخرى ، حذف بعض أجزاء المثل ، أو إضافة أجزاء .. وهكذا ، فإذا سمعنا مثلاً يقول " يا رايح حنوت خد غداك لتصوت " مما يدل على بخل أهالي حنوت وعدم إكرامهم للأضيف أبداً كان موقع " حنوت " في مصر فإن لدينا في الواحات مثلاً شائعاً يقول " يا رايح موط خد غداك لتصوت " فلم يتغير هنا إلا اسم البلدة فقط " حنوت - موط " .

ولذا إن نسال هل تأثر المثل بتغيير لفظة أو جزءاً منه وهل تغير معناه والإجابة طبعاً لا ، فكل منطقة مجموعة من الألفاظ تختص بها وهدما كل حسب لهجتها فالبلح قبل مرحلة النضج يسمى لدينا " رايح " ويسمى في مناطق أخرى " نكش " و " عكش " ولابد أن هناك أسماء أخرى نجعلها يرجع ذلك بالطبع إلى تعدد اللهجات المصرية في مناطق مختلفة، فإذا اصطالحنا على أن موطن الأدب هو بين الصعيد والفتا وبين القرية والمدينة. والوادي والصحرَاء ، وإذا اصطالحنا على أن الوطن الأدبي هو مراح استخدام هذه اللهجة العامية أو تلك لوجدنا مواطن عدة تختلف أيضاً حسب اللهجات البدوية المصرية والنوبية، بل يختلف كل قسم فيما بينه ، فلهجة للصعيد الأعلى وثانية للأوسط وثالثة لمرسى الواسطى ورابعة لبدو سيناء وخامسة لبدو الواحات الغربية إلى آخر هذه التفريعات^(٤).

"إن عملية الإبداع الشعبي شركة بين الفرد والمجتمع ، لذلك فإنه ينبغي التنبيه إلى أنه لا يوجد في دراسة النصوص الشعبية ما يمكن أن يسمى تشويهاً أو تحريفاً للنص ، ذلك أنه إذا شبه أو حرف فقد حياته ، ولم تعد له وظيفة ومن ثم يختفى ، ولذلك لا يجوز لنا أن نسعى للتوحيات (المختلفة تشويهاً أو تحريفاً) ولا كان علينا بالدرجة نفسها أن نعتبر السودا الأولى لقصيدة الشاعر هي النص الأصلي ، وأن النص الأصلي الذي قسمه لنا الشاعر ما هو إلا تشويه للصورة الأولى للقصيدة^(٥) .

" فلا يمكن منطقياً أن يجلس مجموعة من الناس ليتفقوا على صيغة معينة يترجمونها لكي يطلقوا عليها لفظ

" مثل " فلا شك أن المثل جهد فردي لم ينضج بعد ، ثم قامت الجماعة في أزمنة مختلفة وفي أمكنة مختلفة أيضاً بعملية إنضاج هذا الجهد حتى وصل إلينا بصورته الموجودة أمامنا"^(٦).

إن الواجز الجغرافية لم تقف حائلاً دون انتقال المثل من بقعة إلى أخرى وأن كل بقعة من تلك البقاع قامت بتوحيده وإعادة صياغته ليتلائم مع بيئتها مع الاحتفاظ بمبدول المثل ومعناه بلا تشويه . هذا في الأعم الأغلب وفي حالات نادرة مثل حالتنا تلك نجد أيضاً أن هناك أمثالاً تخص بيئات بعينها دون الأخرى وذلك لأن الإنسان يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببيئته ، يتشكل من طينة أرضه التي ولد فيها ، فيشكل ملامحاً تختلف في درجة تشابكها واتصالها أو انفصالها عن البيئات المجاورة وفي حالتنا قيد الدراسة نجد أن عامل العزلة الجغرافية في البيئة الواحاتية بالإضافة إلى طبيعة المكان منح أملاً إرثاً ثقافياً شعبياً يختلف ويتوحد .. ومرد ذلك كله الظروف المختلفة التي تحيط بالإنسان وظروف مجتمعه ، فالجتمعات كانت معدة في تكوينه .. يحمل الخير والشر وكل فئة لها أمثالها التي تتكئ عليها وتحتمي بها فالوصريين والانتهازيين يتكئون على أمثال خرجت من خلاصة تجارب أمثالهم من البشر فالتفوا حولها وقسوها وأشاعوها واعتبروها مرجعيتهم الصائبة في دروب الحياة .

ولكن يجدر القول أن هذه الفئة " قلة قليلة لها أمثالها التي تعكس طبيعة حياتها التسليقية أو معيشتها الطفيلية . لقد كانت تعيش على موائد الحكام وتحيا من فقاتهم ، لذلك ظهرت الأمثال التي تعبر عن ذلك الوضع فقال المثل " اللي ياكل عيش الأمير يضرب بسيفه " أو يقول " اللي يتحامي في غزاية تحميمه "^(٧).

وقد قام هؤلاء بنشر الأمثال التي تخدم اتجاهاتهم المتسلقة مما " أصاب " ثرات المثل الشعبي بركام هائل من الأمثال الطائفية أو الفئوية المحضة ، ومن الأمثال الهازلة التي لا هدف لها سوى التسميغ من العقيلة الفطرية الكائنة وراء الأمثال وكذلك من الأمثال التي تهدف إلى نشر مفاهيم مضادة للقيم النبيلة التي سادت وترسخت وهكذا فقد المثل الشعبي صفاء ونبله القديم ، فحين نستمع إلى مثل يقول: " هين قريشك ولا تهيش نفسك " فإننا من السهل أن نكتشف الفئة التي أنشأته وروجته. فئة الخدم والتمينة الذي يعملون على إغرائك بأن تبذل نفودك طواعية لمن يقدم

فيما عرف قديماً باسم " التضمين " وحديثاً باسم التناسق^(٩) فالمثل الشعبي يحمل في طياته دلالات وخصائص الشعرية كما أنه يحمل خصائص النص المفتوح بحيث نستطيع أن نقرأه قراءات عدة ونأوله تأويلات عدة متباينة فإذا سمعنا المثل القائل: " اللي يركب على جملين يقتشرك " فإن معناه الواضح القريب يحذر من أن يركب الشخص المفرد على جملين في وقت واحد وإلا سوف يثقل جسده نصفين ولكن ما يقصده المثل هو التحذير من مغبة الزواج بامرأتين، فالركوب على جملين صعب بل مستحيل يمكن أن يفقدك حياتك وكذلك الزواج بامرأتين والعيش معهما.

ومن حسن الحظ أن هذا اللون من الأدب الشفاهي ظل بعيداً عن سيطرة الثقافة الرسمية العاملة، فهو من هذه الناحية كالنكتة الشعبية - ولكنه أطول عمراً منها - فن أدبي شعبي يكشف عن مختلف التيارات الاجتماعية، على المستوى الشعبي (ومن هنا تتمثل قيمته في مجال الدراسات الاجتماعية، بوصفه وثيقة اجتماعية إلى جانب قيمته الفنية، بوصفه وثيقة أدبية، أو فناً قولياً جمالياً) وإذا كان القدماء قد اهتموا بالجانب اللغوي، والأدبي.

فإن العلماء المحنثين وخاصة علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا، يربطون كذلك بين هذه الجوانب والجوانب الاجتماعية، أي بين الأمثال بما هي تعبير أدبي وبين أخلاق الشعوب وعاداتها بما هي مضمون اجتماعي^(١٠).

.. جاءت شعرية المثل في الواحات من انعكاس البيئة الهائلة الصافية في تلك البقاع الخضراء التي تظلل الصحارى الواسعة وتمنحها وجوداً شرعياً.. وأحات صغيرة داكنة الخضرة متناثرة هنا وهناك تجاهد لتعيش في خضم سباط صحراوي على مدد الشوف، كل ذلك أثر في الناحية النفسية للإنسان الواحاتي، فجاءت أمثاله أقرب إلى النظم في شكلها.

مكتفة في معانيها.. خصبه في صورها الشعرية، زاخرة بالمحسنات البديعية والموسيقى الظاهرة أو الخفية . وإذا ضربنا أمثلة على ذلك نقول :

ليلة قالوا دا ولد .. اتشد ضهرى واتسند

فنجذ المثل يمثل بيتاً شعرياً، وتتمثل خصائصه في التخييم الواضح انتهاء شطرى المثل بنهايات متشابهة

عنه بهذا العمل أو ذلك أو مثل يقول : " **اللى له ضهر** ما يتضربش على بطنه " تشعر في الحال أنه من إنشاء وترويح فئة تدعو للوساطات وتوهم الإنسان - ول على أرض من الحقيقة - أنه لا بد أن يكون متمكناً لرأس كبيرة تسنده في الحياة وتحمي ظهره ويطنه ، أي أنه بالوساطة وبالرشوة والمالاة والمداينة لن يحارب في أكل عيشه^(٨).

وما بين خضر وريف وولحات منسية في الصحارى، ويدو يحاولون جاهدين أن يحافظوا على ما ورفوه من عادات وقيم تحاول المدينة أن تذيبها - ما بين هذا وذاك نجد أن لكل بيئة من تلك البيئات أمثاله التي تنظم أمور الناس وترتب حياتهم والسلبية التي تسير في الاتجاه المعاكس ، ومنذ وقت قريب سمعت مثلاً في بلدتنا فتمعت له -

المثل يقول: " **لو قابلك الأعمى كل عشاء مشح** تبقي أحسن عليه م **اللى عماه** " وتساخت عن الظروف التي يمكن أن تنتج أو تشجع مثلاً كهذا في بيئة كذلك بصفاتها وهدونها وطية أهلها ولم أجد تفسيراً سوى غزو المدينة الذي يهحف في الخفاء ويتسرب في مجال النفوس. مثلاً آخر أجزم أنني لم أسمعته سوى في الواحات ولم يقابلني في أي كتاب قرأته في هذا المجال. المثل يقول: **كليب عرابي نافش دله** " وعلى الرغم من أن المثل كما يبدو يحمل إسقاطاً سياسياً على فترة الثورة العربية التي بلغت ذروتها ما بين عامي ١٨٨١-١٨٨٢م إلا أنه يتماشى مع كل زمان ومكان ويؤكد أيضاً أن الواحات لم تكن - رغم عزلتها الجغرافية وبعدما عن مكك الأحداث في القاهرة - لم تكن بعيدة عما يحدث بل كانت متراصة مع الأزمات السياسية في مصر بشكل أو بآخر والمعنى الذي يقصده المثل أنه إذا كان المتبوع رجلاً ذا أهمية ومكانة فما بال تابعه وخاضه يمشى منزهاً متفاداً بنفسه هكذا. والمثل بالطبع لا يقصد عرابي ولا كليب هذا إذا كان له كليباً أصلاً، لكنه يؤكد قيمة مهمة وهي صفة التواضع التي يجب أن يحظى بها البطر.

يؤصل المثل الشعبي لقيم المجتمع الذي نشأ فيه من خلال ثقافة شفاهية تتناقلها الأجيال وتتجلى خصائصه في عمقه وشاعريته اللطيفة في ثوب من الشفافية مما يسهل حفظه وتداوله على الرغم من أنه لم يخرج من إبداع شاعر ذلك أن الأمثال " فخبلاً عن أنها حكمة الأمم ومراة الشعوب - هي لغة الشعب كله - الخاصة والعامة - ولها احترامها وتقديرها في نفوس الناس ولها سلطانها عليهم . وقد عرف العرب ذلك عنها فاستكثروا منها في كلامهم

• الثقافية - بروز الصورة الشعرية فيه حيث إن الولد سوف يفسد الظهر ويسنده وكأنه عمود فقري أو أساس للبيت وترجع أهمية الولد والفرجة به في الاهتمام بالأم التي تنجب الولد، ولأنه مجتمع يقوم على الذكورية الكاملة نجد:

قالولى بحسى بالزبد .. وقالولى كلى يا أم الولد

فالفرجة بالولد تولد الاهتمام بالأم التي يضررون لها " بحساً " أى ييضاً بالزبد أو السمن لتاكل. يأتى ذلك على خلاف الأم التي تنجب الفتاة :

ليلة قالوا دى بنيه .. هدوا ركن البيت عليه

قالولى بحسى بميه .. وقالولى كلى يا أم البنيه

ولناخذ مثلاً آخر من بين أمثلة كثيرة يقول: " عرقوبها يديح الطير " والعرقوب كما هو معروف عظيمة في مؤخرة القدم ولكن عندما يكون ذلك العرقوب في حدته وبروزه وصلابته قادراً على دبح الطير فاية صورة شعرية أبلغ من ذلك وإذا اكملنا المثل نجد :

عرقوبها يديح الطير فقرها من الضحى ينادى

صياها ما ينول خير وعصمها بالعصا عداى

وقد اتكا المثل في معظم حالاته على الثقافية وإتباع أسلوب أدبي يرقى إلى مرتبة الشعر سواء كان ذلك في أمثال مركبة مثل ما ذكرنا آنفاً أو في أمثال بسيطة موجزة مثل " ليس الحيلة تنور واهجر البخت تنور " يكشف ذلك أن الإنسان المصرى في داخله شاعر بالقطرة.

نستخلص من ذلك أن المثل " يعبر عن موقف إنسانى ويعالج أو يكشف واقعاً اجتماعياً بأسلوب بسيط سهل قد يعتمد على نوع من الحسنات اللفظية التي تساعد على شيوعة^(١١) أبدعه المتفننون وصقله الرواة والنقاد وجوه الاستعمال والأصطلاح ، جمع فيه كل أولئك ملاقة ذوقهم وبخلاصة تجاربهم وبدلوا فيه من الوقت والمراجعة والسبيل ما ليس يفرض أن يبدل في لغة كل يوم. وليس الأسلوب الفنى صنع الشعب كافة وهى بعضى مستعجلاً لشئون عمله ، وقد ضغطته المشاغل والمهام الجارية وإنما هو من إبداع ملكته الفنية المتأنيبة المتديرة ، وهو حصيلة العامية وجميع بلاغتها فيه انتقاء اللفظة وفيه التنعيم والميل بالكلمة والعبارة عن مألوف وجهها الاستعمالي^(١٢) إلى وجوه واستعمالات عدة كثيرة هى الدراسات التي عطلت على المثل الشعبي وتبوينه وفهرسته وتبوينه لدرجة أنك تستطيع الآن أن تضغط على زر الحاسب الآلى لتظهر عليك أعداد

لا تنتهى من الأمثال الشعبية المصرية ومن المعروف أن المثل قد لاقى الاهتمام ما جعله يكتب ويدون منذ العصر الجاهلى حتى لحظة كتابة هذه السطور ، وقد قام د. محمد رجب النجار بدراسة وافية مستفيضة وممتعة حول نشأة وتطور الأمثال منذ العصر الجاهلى، والأمثال السائرة فى الكتاب والسنة .. إلخ ، حتى وقتنا هذا ولسنا بصدد التفصيل فى ذلك. لكن من الواضح أن الاهتمام بدراسة الماثورات الشعبية قد ازدادت فى السنوات الأخيرة وأنشأت لها مراكز هنا وهناك وصدرت مجلات تهتم بهذا النوع من الأدب الشفاهى .

وعلى قدر هذا الجهد المشكور ظلت هناك بعض البقايا النائية عصية على الجمع والبحث والدراسة ونقصد بها منطقتنا " الواحات " وما يجعل هذه المنطقة مستعصية على البحث هو تلك المسافات الشاسعة التى تفصل بين القرى - القرى الكبيرة على الأقل - وبليغة أهل تلك المناطق من التكنم وعدم الجرح .

لقد حدثنى منذ سنوات الصديق الشاعر " أيمن أنور " عن فكرة جمع ودراسة الأمثال الشائعة فى الواحات وقال إنه: سمع بالفعل بعض الأمثال وبزها وأطلعنى على ما يقرب من عشرين مثلاً سمعهم من سيدات فى ببلته .. هكذا ذكرنى بالفكرة التى كنت قد اهتممت بها من قبل وتناسيتها لطروف حياتية.

بدأنا بالفعل الاهتمام بالامر ، كلما سمعنا مثلاً سجلناه وسجلنا الموقف الذى قيل فيه حتى يتسنى لنا تفسير المثل إذا بدأنا مرحلة التصنيف والتبويب وادهمنا أن هناك كمّاً من الأمثال التى لم نقرأها من قبل فى الكتب التى اهتمت بدراسة الأمثال. كنت قد سمعت أمثلاً من أبى الذى يعلق على كل موقف بمثل وبيدات فى استرجاعها وتسجيلها قدر ما استطعت ، كما كنت أجلس مع أمى - يرحمها الله - وأطلب منها أن تذكر لى الأمثال التى تعرفها.. كانت تصمت قليلاً بينما تعمل أصابعها فى تصفير الخوص ثم تقول : أه .. افكرت ، وما إن تذكر مثلاً حتى يطالع آخر برأسها ، وهكذا بدأنا نولى الأمر اهتمامنا. نلتقط الأمثال من أفواه الرجال والنساء كلما سنحت الفرصة لذلك. فى النهاية تجمعت لدينا أعداد لا بأس بها من الأمثال الشعبية ، وبدأت المشكلة ، فقد كانت هناك أمثال كثيرة قرأناها فى كتب الماثور الشعبي وأخرى سمعناها فى مناطق متفرقة من محافظات مصر وبدات

بين محب للبيضاء أو السمراء أو السمينة .. إلخ. نورد الآن مثلاً بالغ
الذقة ينظر من الفتاة شديدة الخنافة حيث :

"عراقوبها يبدج الطير فقرها من الضحى ينادى

صيادها ما ينول خير وعظمها بالعضادى عضادى"

الحقوقيه: عظمة بارزة فى مؤخرة القدم ، يبدج الطير: اى
رفيع وحاد (كانت اسمى الله يرحمها تقول لى " فرام البنت من كمها ")
اى ان الفتاة ذات الكعب المستدير تكون مشقوقه القروام .
صيادها : زوجها ، عظمها بالعضادى عضادى : اى ان عظم
جسمها بارز تستطيع ان تعد به بالراحة وذلك يدل على نحافتها غير
الاستحبة.

"الراجل رى الجزار ما يحيش غير السمينة "

السمينة : للمرأة الممتلئة الجسم ، اى ان بعض الرجال يفضلون
امتلاء جسم الفتاة عن نحافتها .

"البياض ع الحيطان والفلفل بالوقية "

الوقية : الاقية. ومعنى المثال ان البياض (المرأة البيضاء) متوفر
ورخيص لدرجة أنك تجده على الحوانات مثلاً فى الجير الأبيض. اما
الفلفل (للمرأة السمرراء) ذو اللذاز الحار المحبب إلى النفس فهو نادر
ومطلوب لدرجة أنه يباع بأقل الأثمان " الاقية " . وذلك يدل على اهتمام
الرجال بالمرأة السمرراء .

**" اتجوز الحكر وإن بارت ، واسكن الخرف وإن
دارت ، وعيش فى المدن ولو جارت "**

ويقال فى تقديرات الزواج من البكر:

**"جوز الوحشة راكب جحشة .. وجوز الزينة
راكب عينه "**

جحشة : مؤنث جحش اى الحمارة الصلدية ، الزينة : المرأة
الجميلة ، وراكب عينه : اى كثير النظر إلى نساء غيره (بمصباح)
وكلاماً (جوز الوحشة ، وجوز الزينة) غير واضح أو مكثف بما قسم
الله له .

"خذ المدلعة ولا تاخذ الملوعة"

خذ المدلعة : تزوج المدلعة فإنها تستطيع ان تمتنع عن بعض
الكامليات والرفايعات التى منحها إياها أبويها قبل الزواج ، كما أنك
تستطيع ان تكفيها على طريقة حياتك فتجعلها بعد تدريب تمشى على
طريقك . ولا تأخذ الملوعة: التى جريت وذائق نال الحب ولومعه لانها
بعد الزواج لا تنسى حببيها الأول أو تجاربه السابقة .

عملية الحذف : لأن اهتمامنا ينصب فى اللقائ الأول على
الأمثال الواحاتية ، تلك الأمثال التى تحمل راحة الناس
هنا . تلك عملية صعبة ولكن بقدر المستطاع .

ولا ندعى أننا نجحنا فى ذلك مرة بالغة .. قمنا بغزيلة ما
جنيها وحذف الأمثال التى وجدناها فى أكثر من كتاب
واستطعنا ان نحصل على هذه الثمرة التى بين أيدينا الآن.

الزواج

تعدد الأمثال فى الزواج باختلاف الأدواق فى اختيار
العروس فمنهم من يفضل البيضاء ، ومنهم من يفضل للمرأة
المتلئة الجسم ، وما بين هذا وذاك تجرى على الألسنة أمثلة
كثيرة " فالأسرة المصرية فى الواقع فى محور العلاقات
الاجتماعية، لذلك فقد اكتسبت الأسرة مركزاً مهماً فى المجتمع
واهتم بها وأصبحت محور التفكير اليومى ومدار الحوار فى
كل مكان " (١٣) إن الزواج نصف الدين كما نعرف ، والشباب
عندما يهم بالزواج يخبرك بأنه سيكمل نصف دينه ، والأسرة
والأبناء هم مركز الحياة فى المجتمع لذلك نجد ان معايير
الاختيار تختلف من مجتمع إلى آخر بهذا الشكل الذى
سنورده فى الأمثال الآتية :

**" يا واخذ البيضة يا سعدى الزمان فرحان
ضيعت مالك على لله وعود ريحان "**

**يا واخذ السودا يا مدعى الزمان حزين ضيعت
مالك كسبه وجالوص طين "**

كسبه : الكسب. علف يُصنع للحيوان ويغلب على لونه السودا .

جالوص : قدر امتلاء الكفين بالطين .. تلعب هنا ان هذا المثال
يرتكز على قيمة ظاهرية فى جمال الشكل بالنسبة للزلاتى التى يعول
عليها الرجل كثيراً .. نعم ذوات البشرة البيضاء قليلات فى المجتمعات
الجنوبية لهذا يمسد المجتمع زرع المرأة البيضاء التى هى (قلة وصد
ريمان) وينسى زرع المرأة السوداء التى يشبهها (جالوص الطين)
هذا المثال ذكره الأستاذ إبراهيم شعلان فى كتابه " الفصح المصرى فى
أمثاله العامية" بهذا الشكل مع تغير طفيف فى بعض الكلمات كالآتى :

" يا واخذ البيض يا مقضى الزمان فرحان

ضيعت مالك على جوهر وعود ريحان

يا واخذ السود يا مقضى الزمان حزين

ضيعت مالك فى خنفس وجالوص طين "

وهذا لا يمنع ان الأدواق تختلف بالنسبة للرجل فكثير من الرجال
يفضلونها سمرراء .. لم يترك هذا الشعب شكلاً للزلاتى ولا يفسره فما

“خلى العسل في قنطاره لما تيجيه اسعاره

يوزنوه بالقبانى يعرفوا مقداره”

اى دغ العسل فى مكانه الطبيعى ولا تعمله ان لا يعرف قيمته حتى ياتى من يستطيع ان يقدره والمقصود هنا ان الفاتة حسنة الخلق قيمة كبيرة وسوف تأخذ نصيبها حتما ويدق باب ايها من يعرف قيمتها ووزنها .

ويعيداً عن البيضاء والسمره والسمنية نجد ان للجنم يركن على اصل الفاتة لان (اللهم هو الاساس .. يعنى اهلها مين ؟) قالل يقول “ دور مع الطريق إذا دارت.. وخُسد بنت الاصيل إذا مارت ” التاكيد هنا على قيمتين مهمتين : الأولى (أمشى عدل) اى سر فى الطريق الصحيح حتى إذا كان طويلاً.

“نسجيب بناتنا زى الطراشى ، ونجيب بنات المواشى”

زى الطراشى : الطراشى مفريها “ طرشية ” بضم الطاء وتسكين الراء وهى إزاء من الخمار يشبه (الزبد) إلى حد كبير ويكس فيه البلع ويخزن لفتره ليصبح (عجوة) والمثل هنا يشبه الفتيات بذلك الإته الفخارى المكون فى حجرة التخزين. والمثل يخبرنا بمزاج الرجل الجنوى الذى لا يفضل الزواج من بنت الدار – ابنة عمه مثلاً – حتى إن ثارت مشاكل بينهم لا يتصل الأهل بطريقة تؤذى مشاعرهم، وهذا المثل يأتى غالباً على لسان الأم التى تتمنى أن تتزوج ابنتها بالقرب منها .

“زى القرع يمد لبره”

ويقال المثل عندما تترك بنت القرية بدون زواج ثم يخرج الرجل ليتزوج من قرية أخرى وهو فى معنى المثل السابق .

“الدواية والقلم .. خلّت الرجالة غم”

الدواية والقلم : المقصود بها أعمال الكتابة والسمر التى جعلت الرجال لا حول لهم ولا قوة .. وأعمال الربط والسحر خاصة فى الليلة الأولى من الزواج منتشرة بقوة فى قرى بعينها فى الواحات ، يقوم بها رجال معروف عنهم ذلك إما من أجل شخص آخر – شاب محب للفتاة التى تزوجت غيره .. أو من أجل استئثار المال .

“الى فاتك فوته واتركه واتلم ، خُد بداله من الحارة وزيده هم”

ويعنى المثل : اترك من تركك ، واحياناً يقتصر إلى “ الى فاتك فوته ”

“لئس الحيطه تنور ، واهجر البنت تبور”

لئس : يفتح اللام وتشديد الياء وكسرها : تسوية الحائط ومدارة عيوبها بالطين.

وتجود : من بوار الأرض وجفافها والمثل يشبه البنت التى تُهجر بالأرض بالبور.

“الى يعملهم تجارته يا خسارته”

يعلمهم : المقصود النساء ، تجارته : اى يعنى من وراء هذا الزواج منصّباً وظيفاً أو مكانة اجتماعية رفيعة إذا كانت المرأة غنية (وزى ما قال لك داك) “ يا واخذ القرد على ماله يغور المال ويفضل القرد على حاله ” فالأفضل أن ترى مهارة المرأة (وبشارتها) فى أعمال البيت قبل أن تنظر إلى مالها أو مكانة أهلها لذلك نجد المثل الذى يؤكد على تلك المهارة :

“الى ما تقيد النار من شرارة قعائها فى البيت خسارة”

تقيد : تشعل ، شرارة : جذوة صغيرة من النار . ومعناه أن المرأة غير الماهرة فى أمور المنزل لا تستحق أن تعيش فيه

“ بنت البيت عوره”

عوره : عورة ، اى بها حرّك فى عينها والمقصود هنا أن البنت التى كبرت وتربت فى منزل العائلة لا حظ لها فى الزواج من العائلة نفسها لأن ابنة العم التى فُضت مع ابن عمها فى نفس المكان بمثابة الأخت لا أكثر .. اى أنها فى الغالب لا تستهوى كزوجة والمثل يقول “ الى يكسف من بنت عمه ما يجيش منها ولد ”

“ تاكل الفطيرة وتقول تاعبنى نوم الحصيدرة”

ويقال فى المرأة التى لا تهتم بشئ إلا الأكل ويرغم ذلك لا تهتم بأعمال البيت ، يقال على طول الخط مثل يقول: “ كلّى وانرقى وإن ما سمعتنى تجربى ” انرقى : اى أزرى ومعناه بلغ الطعام دون مضغ ، والمثل يعمى الزوجة بكثرة الأكل حتى تسمن (وإن ما سمعتنى جسمها يرق) أى أن الأكل سوف يفيد جسمها أو بشرتها وفى كل الأحوال يكن الأكل مفيداً لها .

ولكن هناك نساء لا يفيدن الأكل ولا حتى الدهانات والمساحيق لأنهن :

“ زى البلوش ويدهنوا الوشوش”

زى البلوش : مثل الوحل الذى يريجد فى المستنقعات والمياه الركدة ، والبلوش نوع من ذلك الوحل يميل لونه إلى السواد.

الوشوش : الوجهة اى أنهن يبيحن وبألرغم من ذلك يستخدمن وسائل للتجميل كالدّهانات وغيرهما للتجميل ولعلها “ الحلو حلو

زبديّة : إثناء من الفخار قاعدته مستديرة صغيرة وتتسع حوافه تدريجياً وكان يرفع فيه.

الزبد. والمثل يشبه المرأة القبيحة التي تتحلل بالزبديّة العجاءه
سيمان لك هذا لثقل يسير اغوار النفس الإنسانية حقيقة لأن البيت
اللى جمالها على ثمنها " تنشر حثماً بالنقص وتسعى جاهدة لتعويض
ذلك بالثقل ونعومة الصوت والتكسر فى المشى وغيره . يشبهه تماماً
المثل الذى يقول : " الزبديّة العجوة تكسبك اللبن " تكسبك : أى
يسكب منها اللبن ومعناه (أن البنت التى مش مطبوخة ما يجيش من
وراها غير المشاكل) .

" حطّ الحبيق والنبيق وشوشة أمك وأبوك فى
الطبق "

تكاليف الزواج فى أى مكان باهظة لكفاية قياساً بمستوى معيشة
الأفراد فى تلك المنطقة.

ويوضح المثل ارتفاع تكاليف الزواج فيقول عند الزواج شبع كل ما
تملك أنت وكل ما يملك أبوك وأمك حتى تستطيع الزواج وربها ويوضح
المثل صعوبة المعيشة وقصر ذات اليد إلى حد ما فى الواحات .

قاربتنا مثلاً أفكه غريباً يقول : " حمار الشبيب أغلى من ولد
الولد " يبدو أن هذا المثل يفتقر بالطلاب الذى يميل إلى بداية خطوبته
لأهل خطيبته بدرجة كبيرة لدرجة أنه يعتبر حمار الشبيب - وهو كان
قليل الأهمية مقارنة بالبشر - أكثر أهمية من البشر أنفسهم وينطبق
هذا المثل - المبالغ فيه - على أهل العروس أيضاً إذ أنى أعرف رجلاً
كان عنده خطيب ابنته الأخيرة أغلى من وأهم من أهله جميعاً مع العلم
بأن هذا المثل يعتبر شاذاً عن القاعدة التى تنبئ العلاقات الاجتماعية
بين أفراد الأسرة لا تدهمها.

" التى تعمله العمشة لراجلها بيه يتعشى "

بمعنى أن الرجل الذى يحب زوجته حتى ولو كانت (عمشة) - أى
ترى بصعوبة - سوف يكله وهو راخر تماماً مادام يحبها . أيضاً قيل
هذا المثل أمامى بمعنى الرضا بالقصوم .

هناك أيضاً من الأمثال ما يخص الرجل (سى السيد) الذى يأمر
وينهى ويعمل صوته فى المنزل بمناسبة وينون مناسبة وهو هنا يحث
الزوجة على الهدوء والتزام الصمت، لا تبادل زوجها الكلمة بالكلمة
حتى تسهر للركب بامان فيقول المثل " التى تحكر الرجال تعيش
معاه لجمية " تحكر : لا ترد عليه ، لجمية : أى على الدوام. والمعروف
عن الرجال أيضاً أنهم (عينهم فارغة) لذلك تجد المجتمع يحذرهم من
الزواج باكث من واحدة لأن مغبة لك سيدة ، فقول لزوج الاثنين ..
يقول المثل :

حتى لو قايم من النوم " . ولذلك نرى أن " المجتمع للشعبى يميل
بالجمال الحسى الذى يتحدث عن الأعضاء والمناظر للأمثال يستطيع
أن يحدد العناصر الجمالية التى يميل إليها الذوق الشعبى ، فالذوق
الشعبى يهوى المرأة البيضاء الهيفاء، رقيقة الوسط المثلثة للساقين
كما يجب بالوجه الصبور الدقيق الأعضاء ويقرر مما عدا ذلك " (١٤)
من السيدات الدميمات (زى ما قلنا قبل كده التى ليهها عروق وبلى
ليها ضب وبلى زى البلوش) والذوق الشعبى الذى وضع لنا معايير
الجمال المطلوبة يقرر بأن العروس المسمية هى " عروسة ما
تستاهلش غدا " أى لا تستحق أن يقام لها عرساً ، ورغم تأكيد
المجتمع واهتمامه بالجمال إلا أنه يحذر الرجل ألا يقع فى فخ المرأة
التي تخرج فى للناسيات مثل الأعياد والأفراح وهى فى قمة زينتها
فيقول :

" لا تتقى فى عيد ولا فى فرح "

تتقى : تتلقى وتختار والمقصود (العروسة)؛ لأنه فى الأعياد
والأفراح تكون اللتيات فى أبهى زينتها وأيسر على طبيعتها ، فالعيد
والأفراح مناسبات استثنائية تزيد فيها الفتاة من الانتماء بنفسها
حتى تكون (وى ما يتفرل المثل) : " ليس الفوصة تبقى عروسة " .
وكما يهتم المجتمع بالجمال الحسى الظاهر فإنه يؤكد أيضاً على أصل
الفتاة ، فإذا أراد الشاب أن يتزوج فلابد له أن يسأل من أهل فتاته
وأخلافهم قبل أن يقتر بجمال الفتاة فيقول " عيش فى الخن ولو
جارت واسكن الغرف وإن دارت ، وخد بنت الأصل إذا بارت " .
ويقول أيضاً " القسب حسب " .

" يا وايح من غير دعووه ، يا قاعد من غير
حصىرة "

تمتص سحاحات الأفراح بالمثقلين الذين يتهمزون تلك المناسبات
لأنهم الطامع وغالباً ما يحذر هؤلاء على بيت العروسين .. ويكون هنا
وهناك المثل الشعبى يحذر هؤلاء المثقلين من مغبة تظلمهم بلا دعوة
ومعنى المثل لا تنمب إلى عرس حتى تتم دعوتك وإن لم يمت بلا دعوة
فمن يهتم بك أحد وذلك المثل يبرع للمثقلين على الأفراح:

" اللحم العفن يرجع لأصحابه "

اللحم : العروسة أو الزوجة ، العفن : للتعفن غير الصالح.

قد لا تتضح معالم الفتاة وتبين أخلاقها ويظهر جوهرها إلا بعد
الزواج ، وقد يتخذ للزوج من مظهره وإهتماماتها الرقيقة بصورتها
المنخفض قبل أن يدخل بها ولكن بعد أن تضمن أنها أصبحت متزوجة
تطلو على السطح كل الشوائب.. مما يضطر الزوج أن يظلمها بعد أن
يكشف حقيقتها السيئة .

" ما تدلع إلا كل زبديّة عوجه "

”اللى يركب على جملين يتشرك“

دحى : بفتح الدال وتضديد الحاء أى كلّى بيضا ” دحى “ مضروب فى الرّيد . وهنا يتضح أنّ المجتمع يعتبر الذكر دعامة لقد الطهر وتسند . لذلك يهتم أهل الزوج بالألم يقدم لها بيضاً مضروباً فى الرّيد مكافئة لها على إيجاب الولد وهنا أيضاً تتضح أفكار المجتمع الذى يودع نوع المولود إلى الأم ، فى حين نجد سجالاً طريفاً بين أم الولد وأم الفتاة التى تحمل صورتها فتقول :

” ما تفريحيش يا أم الولد بنتى تكبر تاخده
يدوقها خير البلد وانتى تبقى قاعدة “

هناك إذاً من يفهم أن مولد البنت خير (و زمان قالوا : رزق البنت أكثر من رزق الولد) ، إذاً أم البنت من من ربح أخيراً – من منظورها – لأن الولد الذى فرحت به (مه آل إليها أخيراً وإلى ابنتها التى (يدوقها خير البلد) واهم جالسة تتحسر وتصدق أخيراً) أنه لا فائدة فتقول :

” ليلة قالوا غلام دى كانت ليلة سخام
أعله واتعب فيه وتاخذ به بنت الحرام “

سخام : سوداء ، أعله : أربييه وأطبيه والمقصود ببنت الحرام هنا: الزوجة.

وبالرغم من ذلك فإن الأم تعرف نظرة المجتمع إلى الأم التى تنجب بنتاً والتي فى الأغلب نظرة غير مريحة فتقول :

” لما قالوا دى بنية هدوا ركن البيت عليه
وقالولى دحى بيمه وقالولى كلّى يا أم البنية “

دحى بيمه : أى بيضاً مسلوقاً فى الماء وهنا يظهر التفاصل بين من تنجب وإدأ أو بنتاً أى نوع الطعام الذى يقدم لها .. نلمح أيضاً نظرة عصرية جداً لمولد الفتاة حيث يبلغ المجتمع فى الفرح بها لدرجة أنه (يعطى البششر جاموسة) :

” ليلة قالوا عروسه إدو البششر جاموسة

وأدوله حله بغطاها وسبع معانق مجلوسة “

البششر : الذى بشرها بالأنثى وهى غالباً ” الداية “ والمعلق للمجلوسة : أى ملائق جديدة وتجد أيضاً :

” يا مخلفة البنات يا شائلة الهم للمعات “

ويتضح هنا أن البنت من حيث كونها أنثى ، فهى قاصراً لا تستطيع حماية نفسها ولا إعالة نفسها ولا أن تعيش فى القرية مثلاً بمقرها ومن هنا كان على الأم أن تعمل معها حتى تتزوج ، ثم تهتم بها وبزواجها بعد الزواج لدرجة أنها تقدم بتربيتهم وألهمهم على ولحمتهم ، فتجد اللث الذى يقول ” عقرينى فى حيط ولا بنتينى فى بيت “ وهذا دليل قاطع على ارتفاع نبرة الخطاب الذكورى فى المجتمع

الجملان . المقصود الزوجتين ، يتشرك : يشطر نصفين . نعتقد أن بلاغة المثل تغنى عن شرحه حيث زوج الاثنتين مشقوق نصفين وبالبقيع من المستحيل أن يركب الشخص جملين فى وقت واحد كذلك لا يستطيع الرجل التفریق بين الزوجتين مهما أوتى من الحيلة والذكاء . وديماً قال أعرابى تزوج اثنتين :

تزوجت اثنتين لفرط جهلى لما يشقى به زوج اثنتين
وقلت اصبر بينهما خروفاً كريماً بين أكرم نعتين
فصرت كنتجة تصعب وتمسى طعاماً بين أخصب ذئبتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى عتاباً دائماً فى الليلتين
فغش عزياً فإن لم تستطعه فضرياً فى عراض الجحظتين

هكذا نختم ذلك الفصل بتلك الأبيات الطريفة ، والناتجة عن تجربة إنسانية مريرة .

الإنجاب

نستطيع أن نقول إن المجتمع العربى مجتمع ذكورى والمجتمع المصرى على الأخص ، والمجتمع الجنوبى على أخص الفصوص ، حيث يركز المجتمع وتقوم دعائمه على الولد .. يتضح ذلك جلياً فى أن رب الأسرة الذى يعمل ويكدح ويتعرض للمخاطر هو الأب فى أغلب الأحيان. حتى إن مات الأب يحل الولد الأكبر مكانه فى إدارة وتوجيه دفة الأسرة ثقافياً ، ذلك أن الولد (ابن ابوه) والمثل يقول: ” اللى فى المولود فى الوالد “ بمعنى أن المولود يشبه أبيه فى صفاته وأفعاله . نجد أيضاً ” إن غاب الزرع بص على البرويبة “ والمعنى : إن غاب الزرع أى تم حصاده ، المقصود وفاة الأب، ” بص على البرويبة “ البرويبة جنود النباتات الذى تم حصاده لاززال باقية فى الأرض والمقصود الابن والمثل يوصل لفكرة اعتماد الأب (يعنى اللى خلف ما ماشى) فالذكر هو ركن الأسرة الركيز والفرحة بمقدمه كبيرة خاصة فى الريف حيث يعمل الآباء كثيراً على الأبناء الذكور لمساعدتهم فى أعمالهم فـ (الولد سند) والمرأة التى تنجب الولد تستشعر تلك الأهمية والمكانة التى تحصل عليها لدى زوجها وأهله ، وليس غريباً فى الريف أن يطلق الرجل زوجته لأن (خلفتها كلها بنات) ونلمس فرحة أم الولد فى المثل الذى يقول :

” ليلة قالوا دا ولد اتشد قلبى واتسند

قالو لى دحى بالزيد وقالو لى كلّى يا أم الولد“

باختيار الاسم للمولود الذي نلاحظ انه سيكون ذكراً (مامون) كما ترغب الأم والأهل .

علاقة الزوجة بجيرانها وأقاربها

ما الميراث التي تدفع إلى الأم أن تكره زوجة ابنها وتمارس عليها دور (الصماء) وتنهى وتامر وتصيح لزوجة ابنها حتى إن لم يكن هناك أخطاء جلية؟ ربما لتتثبت فقط أنها - أي الأم - ستظل سيدة الدار (الأمر أمرها والشورة شورتها) وأن قدوم سيدة أخرى بالمنزل لن يغير من الأمر شيئاً . نلمح هذه التركيبة العدائية في المجتمع المصري الذي عالجها في صورة أمثال وأقلام وروايات .. إلخ . نلمح هذه التركيبة العدائية بين الأم وزوجة ابنها وبين الزوجة وسلقتها زوجة أخو زوجها وبينها وبين جارتها أيضاً . فنجد مثلاً يقول :

“ لو كان القمح ينزل قبل اللبن / كانت الأم حبت مرات الابن ”

نفسه منه أن الأم - أم الزوج - تكره زوجة ابنها على طول الخط ، ودون سابق إنذار وهذا غير صحيح لأن المثل يمكن أن يخرج - في بعض الأحيان - من بيئة غير سوية فنجدته يحدث على الكره مثلاً .. هناك تفسير آخر يقول: إن أم الزوج - التي تعبت في تربيتها - لا يرضيها - بفرقة الأثني - أن تأتي امرأة أخرى تستأجر به (و) تقسى قلبه عليها) فتشعر في قرارة نفسها أنه يفضل زوجته عليها تنتابها الغيرة .. وإذا أردنا تفسير المثل فالمعروف أن اللبن ينزل قبل القمح عند استخدام ماكينة التزريق.

ويعني المثل أنه من المستحيل أن تحب الصماء زوجة ابنها كاستحالة نزول اللبن أولاً .

“ لو كانت الضرة تحب الضرة كان الزرع طلع بالمره ”

الضرة : المرأة التي تزوجها الرجل على زوجته الأولى أي الزوجة الثانية.

طلع بالمره : لم يتغير منه شيء ومعناه أيضاً أن الضرة يستحيل أن تحب ضررتها كاستحالة أن ينمو الزرع كاملاً ولا يتغير منه شيء. واعتقد أن كره الزوجة الأولى لضررتها أمراً طبيعياً :

“ لو كانت السلفة تحب السلفة كان الزرع طلع بالحلفا ”

السلفة : بكسر السين وتسكين اللام تقولها زوجة الرجل لزوجة أخيه (يا سلفتي) والسلافيون هن زوجات الإخوة .. والمثل يوضح للتناحر بين زوجات الأخوين.

“أبويأ وامى الغاليين عندي وان حلفتوني الغاليين كبدى”

الجنوبي لدرجة أن الأهل يقدرون بين وجود العقارب التي تلصق وتميت في البيت وبين خلفة البنات بل إن كثرة العقارب ترجع في تلك المفاضلة الغريبة . وتعترف الأم مقدار التعب الذي تتلاجه الجدة في تربية أحفادها فيقول المثل :

“ حلب البهايم ولا مسك العجول ”

حيث الإتيان أسهل من حمل الأطفال الصغار وتربيتهم وتوجيههم ولعب معهم والتي يشبهها بـ (مسك العجول) لأن صغير البقرة عند حلبها يشد ويجذب ويقفز ويصعب السيطرة عليه ، كذلك الأطفال في التعامل معهم . ويعرف الأجداد ذلك جيداً وعلى الرغم من ذلك فإن (أعز الولد ولد الولد) .

كما نجد أمثالاً تؤكد فكرة المجتمع التكرري وتعصب لها حتى لو كان هذا الذكر فاراً فإن أهميته تكمن في كونه ذكراً لا أكثر .. يقول المثل : “ العنكر دكر ولو كان فار ” وعلى التخيض فإن التربية هي الأساس وعلى الأب أن يحسن تربية ابنه ويفرس فيه حب العمل والمشاركة الإيجابية في المجتمع الذي يؤمن بأهمية العمل وعدم الاعتماد على العائل ، فالولد في الريف يذهب إلى الحقل وهو ابن ست سنوات .. يعتاد على الخروج في الشمس ، يرى أبيه وهو يعمل ، ينشأ محباً للعمل لذلك نجد المثل يقول :

“ بجوم الضل ما ينفعش ” والبيوم : فسيلة النخل ومعناه أن فسيائل النخل التي تزرع في النخل ولا ترى الشمس (ما تنضج) أي تموت . والمقصود بذلك السسيلة الصغيرة الابن الذي لا يعرف سوى الجلوس في الظل ومن هنا نجد أن المجتمع لا يقبل إلا الأم القادرة على تمثيل للسنواتية ، التي تستطيع أن تواجه الحياة فيقول المثل “ اللي ما يمسكهاش زندها ما يمسكهاش ولدها ” بمعنى أن الولد غالباً لا يستطيع مساعدة الأم في شئون الحياة مادامت لا تستطيع الاعتماد على نفسها وإقربها وارتقا الحياة من أبنا مجروراً أمهاتهم بعد أن أفنوا الحياة في خدمتهم وتركوهن عاجزات لا يستطيعن دفع صروف الدهر . يرغب من المجتمع نفسه الذي لم تحول فيه الأم على الاعتماد على ابنها يؤكد على أن الابن - مهما يكن - هوجز من والدته التي حملته في بطنها وتعبت فيه “ ابن بطنى يسهم وطنى ” أي يفهم كل ما أقوله من كلام أو فعل حتى وإن بدا للآخرين غير مفهوم فالمرأة حتماً تزن بكون أمها وهذا يرفع من شأنها في نظر زوجها وأهلها والمجتمع الذي لا يزال ينظر للمرأة العاقر نظرة غير سوية على أساس أنها أقل في المرتبة الاجتماعية من غيرها ، وتلمح مدى اهتمام الفتاة للزوجة حديثاً بالإتيان في المثل القائل “ قليل ما تحبل جهزت الكمون وقليل ما تولد سمته مامون ” فهي تجهز ما تحتاجه في مرحلة الحمل قبل أن يهدئ ذلك وإذا حملت استعدت

تقول الزوجة إن أغلى شيء لديها أبوها واسمها ولكن إذا وصل الأمر لأن تقسم فأغلى شيء لديها غلات أكبادها. تلعب أيضاً أمثالا تناقض ما أوردناه سابقاً حيث تشعر الفتاة بالقرية في بيتها الجديد بعيداً عن بيت أهلها حيث تموت أن لا يريد لها قلب ، حيث تألفت وكبرت مع المكان الذي نشأت فيه وكونت صداقات وكان لها فيه ذكريات . إنها تشعر الآن بالقرية بعيداً عن بيت أبوها فتقول " والنبي يا أمه لا تجوزيني بعيدة دى القرية تربة والبلاد بعيدة " وتقول: " لو أكلوني في القرية عمل نحلى ما تنفع القرية بلا أهلى " كما نجد أن الأخت تنعى زواج أختها بعيداً عنها فتقول: " بلدك بعيدة يا أختي وتعزى عربية ، لو قريية أجى برجليه الا بعيدة وتعزى معنية " أى أن البلد الذى تزوجت فيه بعيداً عنى لدرجة أنه يحتاج إلى سيارة لكى أصل إليك. كما أن علاقتها أيضاً بجارتها تبدو شائكة ومريبة فنجد:

" الهدية رزية " ومعناه أن الهدية مصيبة أو مشكلة لأنها فى مجتمع يعانى الفقر - وهذا صحيح - يكون من الصعب على المهدى إليه أن يريها لذلك نجد المثل القائل " دى الهدية وعيضا فيها " أى إنها - البجارة مثلاً - تهدى جارتها على مضض أداه للواجب ليس إلا وعلى عكس ذلك نجد المثل الذى يدعو الزوجة أن تعامل جارتها رقتشبرها ولا تنفلق على ذاتها لأن الحياة لا تحتمل بلا علاقات اجتماعية طيبة فنجد " الحايبة ردت بابها ويكت والقاهرة راحت لجارتها واشتكت".

لكل الأمثال التى أوردناها فى هذا الفصل لا تنفى وجود المحبة بين الزوجة وصحاتي أو بين " للسلايف " ولكن تؤكد أن كل المجتمعات بها قيم مغايرة للسائد وأن تطورات الحياة والظروف تنجح ما يشبهها، وما يناسبها من قيم .

أسماء البلدان

فضلنا أن نخصص فصلاً لأسماء البلدان والأشخاص الذين كانوا مضرب الأمثال على الرغم من أن تلك الأمثال كان حصرى بها أن تصنف فى أبوابها ولكننا أثقنا أن نجمع أسماء القرى الواحات التى رويت فى الأمثال فى فصل خاص بها وإن اختلفت أغراضها وسنبدأ بقرية القصر وهى قرية قديمة بها آثار إسلامية ترجع إلى عصر الدولة الأيوبية كما أن بها بقايا آثار فرعونية أيضاً حيث تتميز بفتياتها بالجمال وخفة الدم ورياض البشارة ، ويقال هنا إن أهل القصر ينتهون إلى أصل عثمانى ، ومهورهن من أغلى المهور فى الواحات .. يقول المثل :

" لو فاتوك بنات مصر .. خُد من بنات القصر "

والقصد بمصر هنا " القاهرة " كما يحب الجميع أن يسميها فالعلاقة دائماً بين العاصمة والأطراف علاقة جذب وأهل الأماكن النائية ينظرون إلى القاهرة على أنها الجنة المنشودة ويرون أن بناتها أجمل البنات .

كما نجد أيضاً أن للمتطلعين على الأفراح والولائم بدءاً حيث يغزون السمر نحو الطعام مهما كانت القرية بعيدة فنجد :

" غدوة فى تتيده مش بعيدة "

تتيده : قرية من قرى واحة الداخلة تبعد عن المدينة بنحو أربعين كيلومتراً .

تشتهر أيضاً بعض الأماكن ببخل أهلها فإنك تمر أمام البيوت ما تلاحظ إلى القلى على لك: انتفضل) إلا فيما ندر وإذا حدث فإنها تكن (مزومة مراكية) فائلل يقول :

" يا رايح موط خد عذاك لا تموت "

موط : مدينة موط بالداخلة وهى المدينة الوحيدة واسمها مشتق من اسم الآلهة (موت) زوجة الإله " آمون رع " وربما يكن السبب فى ذلك أن مجتمع المدينة - حتى هنا فى موط - مجتمع غير متراكب معظمه من اللواتين الذين جاؤا إلى الواحات من محافظات مختلفة وقد قابلنا مثل فى كتاب موسوعة الأمثال المصرية يقول: " يا رايح حنوت خد عذاك لا تموت " وذكر مؤلف الكتاب أن حنوت هى قرية من أعمال مركز زفتى .

هذا التحذير من بخل أهل المدينة ينقلنا إلى مثل آخر يصدر من الأزواج من واحة اللقارنة حيث يقول:

" ولا دى الغفرونى ولا تأخذ منه "

دى : تعلى ، الغفرونى : الشخص الذى ينسب إلى واحة اللقارنة التى تقع فى محافظة الواى الجديد وتبعد عن مركز الداخلة بنحو ٣٧٠ كم ومعنى المثل ألا تزوج ابنتك هناك ولا تتزوج منهم، فاهل اللقارنة مشهور عنهم الكسل ولا هم لهم إلا الجلوس بجوار الحوائط فى الظل حيث يحول لعب " السبجة " أو يخرجون لصيد اليمام (بالغدادة) وهو الاسم الذى يطلقون على بذنية الصيد . والحقيقة أن أهل اللقارنة لهم أعراف غريبة إلى حد ما فى الزواج ، فإذا تزوجت فتاة لهم فى قرية ما أصبح من حق أبويها وعائلتها وأصدقائهم وكل من يمت لهم بصلة أصعب من حقهم أن ينزلوا - فرادى أو جماعات - ضيفوا على الزوج متى شاءوا لأنهم هكذا أصبحوا (أصحاب بيت) وبالتالى يستطيعون جميعاً للمكث لغترات لا يهم طواها لدى الزوج والمثل يؤكد أن (البعد عنهم غنية) وعلى العكس من ذلك تشتهر بنات قرية الموشية فى واحة الداخلة بمهاره فى أعمال المنزل ومساعدة أزواجهن فى الحقل بالإضافة إلى جمالهن الأخاذ وتلك حقيقة معروفة فى الواحات لذلك يضرب المثل بهن فى الشطارة فالشخص إذا أراد أم يبرهن على مهارة فتاة ما فإنه يقول :

" انشطر من بنات الموشية "

سوء الحظ

”زى حوض الطرف“

حوض الطرف : هو الفيل ولا تصله المياه عند الرى فى اغلب الاوقات لان المياه محسوبة بدقة بسبب ندرتها .

”يدى الحلق للى بلا ودان .. ويدى القول للى بلا اسنان“

يدى : بكسر الياء وتشديد الدال : يعطى.

ويقال عندما يذهب الخير إلى من لا يعرف كيف يستثمره .

”هيه تحلب وتيجى لحدى وتقطع“

هيه : هى : أى البقرة ، لحدى : بتشديد الدال أى عندما تصل إلى ، بمعنى أن الحظ يعطى الناس جميعاً وينقطع عندما يصل إليه . كما شهد أن هناك أمثالاً توضح التشايب بين الناس فنجد أن بعض الاشياء التى تكون سبباً فى سعادة بعض الناس تكون فى الوقت نفسه سبباً لتعاسة وإيذاء آخرين كما نلاحظ فى المثلين التاليين :

”ناس تاكل الموز وناس تفرحلق فى القنبر“

”ناس تاكل البلح وناس تنضرب بالشمرايح“

الشمرايح : عرجون البلح بعد أن ينقى منه البلح الجيد.

”قولوا للمقدر إيش جرى اللى كان يتعدد الفايق على الغلبان“

إيش جرى : ماذا حدث ، الفايق : الخالى من مشاكل الحياة ويتعدد هنا بمعنى يتهمك عليه ويسخر منه .

”الفقرى فقرى ولو زرع فى بحرى“

بحرى : أى فى الوجه البحرى حيث خصوبة التربة ووفرة المياه وسمعت أحد أبناء الصعيد يقول: ”الفقرى فقرى ولو زرع فى مير“ وقال إن مير قرية تابعة لمركز قصص وسياسوى أيضاً المثل ”للمحوس منحوس ولو علقوا فوق راسه فانوس“ كما أن ”الفقر عارف اصحابه“.

”اللى نبيع به البقرة نعلف بيه الحمار“

يعتاه انه لا يوجد فائض فى المال فما باع به البقرة أنفقه على علف الحمار ويقاره للمثل الغائل ”اللى جاي على قد اللى رايح“.

”يجرى والوطا قدامه“

الوطا : الأراعى للوطاة المنحدرة فكل ما ازدها جرياً انحدرك اكثر والمعنى ”لا حيلة فى الرزق“ والمثل يقول: ”لجبرى يا ابن آدم جرى الوحوش غير رزقه لن تحوش“.

اما المثل الذى يتفر من الزواج من شباب قرية ”بخلو“ وهى من قرى الواحات الداخلة، فإنه يقول : ”لشميل الهم بلاوى ولا اخد بخلاوى“ والمثل منا على لسان الفتاة المقبلة على الزواج؛ لأن هناك مثلاً آخر يقول: ”البخلاوى أعوج“ يشتهر بالمشاغبة وخافة راء الجماعة فإذا قلت ميمناً اتجه يساراً فهو متعصب لرايه على الدوام ... مثل آخر يقول :

”خدام عيلة ابو زيد“

خدام : خادوم ، عائلة أبو زيد عائلة كبيرة فى قرية القلمون يمتلكون أراضى فى أغلب قرى الواحة ولكنهم كانوا قديماً يفترون على من يعمل لديهم ويجهدون فى العمل ولا يوفونه أجره كما يجب والمثل يقال فيمن يريق نفسه فى عمل لا طائل من وراءه .

أسماء الأشخاص

”حليوة البكاية“.

حليوة : اسم امرأة من قرية عين للقضا وكانت سريعة التناثر والبكاية فى أى موقف ، وذكرت إحدى السيدات أنها توفيت فى الثلاثينيات من القرن الماضى ، وقد صار سرمة بكانها مثلاً يقال لى شخص رجلاً كان أو امرأة .

”خُرج شلبى“

الخُرج : عبارة عن كيس من الكتان يشبه ”الجوال“.

شلبى : رجل من قرية الجديدة التابعة لواحة الداخلة وكان تاجراً يدور بقرهه ذاك على القرى المجاورة يبيع كل ما يخطر على البال وقد ترفى عن عمر يناهز مئة ونيف .

”سيد الكداب“

وهم سيد هذا كان يمتلك حساً وقدره على تفسخيم الأمور لدرجة أنه ”يعمل من الصبة صبة“ وقد اخترع أحداثاً لم تحدث ويتنكح بصمته بأسلوبه الخاص وقد حكى لنا عنه أجداننا ويقال المثل لكل من يبالغ فى الأمور .

”اللى واعجنى يا كلية عوض“

عوض : رجل من قرية عين للقضا وكان مشهوراً بتربية الكلاب التى لا تكف عن النباح ليلاً ونهاراً، والمثل يقال لمن يكثر فى الكلام والالت والعجن (ع الغامضى والمليان) ولا يسمعه أحد وإن سمعه لا يهتم بكلامه.

”عمتى سمعة قرصتها نملة“

سمعة : اسم امرأة ولم نستطع أن نعرف مسقط رأسها.

نملة : نملة. والمثل يقال للمرأة التى تكثر من الشكوى، لدرجة أنها تشكى لى قرصتها نملة .

فى التريث

"لف سنه ولا تنط قنا"

وقد وجدت هذا المثل فى مواضع أخرى باختلاف بسيط : لف سنة ولا تخطى قنا .

لف : يلف معناها يدور . يقول المثل : در مع الطرق وتمرجاتها أكثر امنا لك من أن تحاول القفز من فوق مجرى ماء . قنا : قنّاة صغيرة لرى الأرض والمثل يوضح أن الطرق الواضحة الفضل من الطرق التى تحتاج إلى مغامرة .

"اعمل حساب العوم وإن كان خوض يبقى خير"

خوض : أى أن تخوض فى المياه الضحلة خير من أن تعامر وتحاول قطع المسافة عوماً لكى تصل بسرعة لأنه ساعتها يمكن أن تخسر كل شيء .

"بين الراكب والماشى فك القشاط"

القشاط : حول يشد على بطن الدابة لتثبيت الإكاف أو البرذعة على ظهرها ومعنى المثل أن المشى للمتجهل خير والفعل فى كل الحالات من التعلل والمثل يقول : "اللى يمشى على مهله يوصل" أى أن الذى يسير على مهل حتماً سيصل .

الفقر

"لا قبله تب ولا بعده قمح"

قلنا فى موضع سابق إن التب ينزل فى البداية عند التذرية ثم يتبعه القمح والمثل يعنى أن ذلك الشخص لا يملك شيئاً فلا قبله تب ولا بعده قمح .

"الحجل جنب الوتد"

الحجل : ما تقيد به الدابة ، والوتد : ما يبق فى الأرض لترتيب الدابة والخريص أن يكون هناك حبلاً فى طول مناسب يصل بين الحجل والوتد . أما فى حالة الفقر هذه ، فإن الحجل يكاد يلتصق بالوتد من شدة قصر الحبل .

"عشوة ليلة ما تقومش هزيلة"

عشوة ليلة : عشاء ليلة واحدة ، ما تقومش : لا تقوى ، هزيلة : مريضة وهزيلة .

ومعنى المثل ، إن الفقير الذى لا يملك وجبة عشاء كاملة كل ليلة لن تسعفه عشوة واحدة والمثل يمكن أن يحمل معنى المثل القائل "لا ينفق العليق وقت السفر" .

"من يومه وهو على كومه"

من يومه : منذ أن جاء إلى الحياة أو منذ صغره ، وهو على كومه : مكانه لم تزد الأيام غنى أو فقراً .

"اللى جيبه فاضى صبح الفقر فيه فاضى"

جيبه : يعنى جيب الجلباب أو للقميص ، فاضى : فارغ لا مال فيه .

ومعناه : أن الذى يملك المال يمكن أن يتحكم بهاله كما يشاء . أما الفقير (اللى جيبه فاضى) ، فيفترق الفقر فيه ، ويل عكسه نجد مثلاً آخر يوضح لنا ماهية الفقر فهى ليست المال كما يزعم الكثيرون ولكن : "الفقر فى العفة مش فى المال" .

أى إن الإنسان غير العفيف هو الفقير وليس الذى لا يملك مالاً .

"الراجل بجيبه"

أى إن مكانة الرجل فى المجتمع بما يحمله من جيبه من النقود ، وهو يساوى للمثل القائل "اللى معاه قرش يسوى قرش" . هكذا نجد أن أغلب نتاج الفكر الشعبى يميل إلى الرأى الذى يزن الرجل وقيمه ويعطيه مكانته بما معه من مال .

الرزق

كثيراً ما تردّد القول السائر "نحن ناكل لنعيش لا نعيش لنأكل" . نسمعه فى المدارس يلقى فى أذان التلاميذ وعلى المنابر وفى المناسبات السياسية وغيرها . لكن الثابت أن الشعب المصرى يسعى ويكدح من أجل الحصول على لقمة العيش ، يبحث عنها فى مصر بكل ما استطاع من سبل تقليدية وغير تقليدية . على الرغم من أنه يؤمن فعلاً بأن الأرزاق بيد الله وأنه لا دخل للعبد فى ذلك إلا أن ما نعيشه من الجرى الدائم وراء المادة يتأفى ما نجد من أمثال تؤيد أن الرزق مسطور فى السماء منذ الأزل مثل : "إجرى جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش" فهما جريت لن تحصل إلا على رزقك الذى قدره الله لك ونجد أيضاً : "رزق تسعى له ورزق يسعى لك" أى أن الرزق نوعين ، نوع لا بد أن تكدح وتتعبد لكى تحصل عليه ونوع يسعى إليك حتى إن كنت نائملاً لا تفعل شيئاً . وهناك مثل يقول : "لو كان رزق العبد على العبد كان قطعه بحجر صوان" . وذلك لأن الإنسان عادة لا يحب الخير لأخيه الإنسان ولا يطمح أن يصبح أحد أفضل منه ، فإذا كان العبد يتحكم فى رزق أخيه لقطعه بحجر صوان وهو حجر شديد الصلابة . ومن هنا يؤمن المجتمع أن الرزق لا يستطيع العبد أن يدفعه أو يمنعه فيقول المثل : "لما تكون جايه تيجى على أهون سببية" . لما تكون جايه : أى

كثرة : إذا كثر وزاد ، والمقصود الزرع .

يصرمه : يجهله ينصرم ويثقل من الرباط ومعنى المثل أنك إذا جئت برياط وجمعت عليه حزم القمح أو الشعير مثلاً لتنتقلها إلى الجرن وكانت هذه الحزم أثقل من طاقة ذلك الرباط، فإن الزرع ينصرم في الأرض ولا يبقى شيء في الرباط وهو في معنى المثل القائل: "اللى يزيد عن حده ينقلب لضده" .

"اللى يستكثر إيداهه يكمل حاف"

يستكثر : يستكثر ، والإيدام : الغموس أو الطيبخ الذى يغمس به الخبز لياكل.

يكمل حاف : أى يكمل طعامه (حاف) يخبز فقط دون غموس .

"يبلغ الفاس بنصايه"

يبلغ : يبلع ، ونصاف الفاس : يده أو مقبضه الذى يمسك به وتصنع من الخشب ويقال عادة للرجل الذى يرتضى ولا يشبع كما اعتدنا أن نسمع "كرشه واسع" والكرش معروف بأنه ما تمويه البطن من معدة وأمعاء لاستقبال الطعام .

"قصرى وقع فى ملاحه"

قصرى : نسبة إلى قرية القصر بالواحات الداخلة.

الملاحه : نوع من التربة الطينية التى يستعملها أهالى القصر فى صناعة الأواني الفخارية التى يشتبهون بها، فعندما يمشى القصرى على هذه التربة، فإنه يظل يتقلع منها لويصنع منها الفخار حتى يأتى على آخرها .

فى الزراعة وأعمالها

الحرفة الأساسية فى مجتمع الواحات منذ القدم هى الزراعة ، وتقوم عليها أعمدة الحياة حتى وإن كان الرجل موظفاً فى مؤسسة حكومية وخلافه، فإنه لا يستغنى عن حرفته الأساسية - الفلاحة - بعد الدوام الوظيفي وقد أفرز المجتمع الواحاتي أمثلاً شعبية تعتقد أنها خاصة به تصلح لأن تكون حكماً على مر الزمان: لأنها خلاصة تجارب حقيقة مثل :

"اللى يجاور الخرد يعميه .. واللى يجاور السبخ يغفيه" .

الخرد : الكتبخ الرملى وهى رمال صفراء تقدم الرياح بنحتها من الصعاري لتصلها إلى حدود الزراعات وتكون مساحات واسعة من الرمال ، السبخ : للتربة المحبة . والمثل يوضح أن الذى يزرع فى تلك الرمال التى تنقل إلى الخصوبة وتحتاج إلى مجهود كبير فى زراعتها

الدنيا والمقصود بها الرزق ، وسيبية : تصغير سبب ، أى على أهون سبب . كما أن هناك أمثلاً تحدث على الاعتماد على النفس وعدم الاتكال على الغير مثل: " ما ينفعنى إلا قدرى أكل واكتبك على صدرى " والفرد : بكسر القاف وتسكين الدال إثناء للطعام سواء ما يطبخ فيه أو ما يوضع على المائدة للأكل منه . اكتبك : أسكب ، ومعنى المثل أن الإنسان لا ينفعه إلا قدره الخاص به والذى تعب وكبح لكى يملؤه بالطعام ، عندئذ ياكل فينسكب الطعام على صدره ولا يخشى أن يلوسه أحد ، وهو يذكرنا بشطر البيت الشعرى الذى ذهب مثلاً والذى يقول " ما حك جلدك مثل ظفرك " . ويشبه المثل الشعبى السابق المثل القائل: " ححفح بمسحاتك ولا تهلف بمدراتك " . حلف : إزعج الأرض وجهزها للزراعة ، بمسحاتك : بفاسك ، لا تهلف : لا تدور بمدراتك لكى تنرى بها الحبوب عند الناس والمثل يؤكد أيضاً على قيمة العمل والسعى فى طلب الرزق وعدم الاعتماد على الغير وذلك لأن "اللى يتكل على جاره يبات من غير عشا" يتكل : يتوكل أو يعتمد ، فإنه بيت الليلية دون أن يتكل فالأفضل له أن يسعى على رزقه بنفسه . تلك قيم جميلة يؤيدها المجتمع ويراها ولكننا نجد أن لكل قاعدة شواذ ، بمعنى أننا نجد فئة فى المجتمع تساند الكسل وذلك مثل: "رزق بكرة على بكرة" أى يكفىنى أن أجد ما اقتات به اليوم وغداً سيفرحها الله ، وهو يشبه المثل القائل: "أحيينى النهارده وموتنى بكرة" فالهم أن يعيش اليوم أما الغد فعلمه عند ربي .

الطمع

الإنسان طماع بطبعه ، فالطمع صفة متأصلة فى الإنسان منذ القدم ولكننا نعرف القصة التى وردت فى القرآن عن الرجل الذى كان يملك تسعاً وتسعون نعجة وطلب من أخيه أن يضم نعجته - الوحيدة التى يملكها - إلى نعامه . والمثل يقول " البحر يحب الزيادة " وقد وجدنا فى أوحة الداخلة أمثلاً تعبر تعبيراً رائعاً عن الطمع فتجد:

"ميه وطبت فى نومه"

ميه : ماء ، طبت : يتضمد الباء ، نزلت مندفة ، نومة: فجوة عميقة تحدث فى الأرضى التى حرمت من المياه لفترة طويلة ، والمثل يشبه الإنسان كثير الطمع بهذه الفجوة التى لا تقا تستقبل المياه ولا تمتلئ أبداً .

"كثرة يصرمه"

عمل نهار كامل في الحقل.

جواب : الذي لا يستخدم الركائب مطلقاً في عمله أي قضاء حاجته وإنما يسير مشياً على الأقدام .

" مسطاح لربعية بيات خالي "

مسطاح : مكان تربية الأغنام والماعز ، الربعية : صغيرة للماعز ومعنى المثل أن معزة واحدة لا تصلح للتربية لأنها قد تموت فجأة ويصبح المسطاح بعد ذلك خالياً ويقال المثل للمث للث على تربية الأغنام والماعز .

"قوله (حا) تلم السعي كله "

قوله : مقولة : حا : كلمة تقال لنهر الميوانات وخاصة البقر والجاموس . ويقال للمثل أحياناً عند امتثال الأطفال (مثلاً) لأولياء الأمور ومطاعتهم الشديدة لأوامرهم بسبب الخوف من العقاب .

"يقور الشريك ولو في معلقة "

يقور : يفتي ويذهب ، الشريك : الشراكة؛ لأن الفلاح بطبعه لا يحب أن يشاركه أحد في أرضه أو حيراته ، وذلك لما تجلبه الشراكة من مشاكل .

" حمارة ملك ولا بقرة شريك "

والمثل هنا يحض على عدم المشاركة أيضاً وتلمصيل الملكية الخاصة لأن الشراكة تجلب المشاكل.

" بجوم الضل ما ينفش "

بجوم : فسيلة النخل الجامة للزراعة.

ومعنى المثل : أن الفسيلة التي يفرسها في الظل لا تنمو ويقال المثل بمعنى أن الآين الذي لا يخرج في الشمس ويعمل لا يصبح وجلاً صالحاً في المستقبل .

"سببها شهر واحلبها الدهر "

سببها : اتركها والمقصود البقرة. بمعنى أن تتركها شهراً كي يشربها مواونها ثم أحلبها بعد ذلك كما شئت .

"المقصوية ما تحلبش "

المقصوية البقرة التي تحاول حلبها غصباً لا تدركها ويقال المثل أيضاً عندما تجبر لحداً أن يذهب صلاً فلا يقوده على الوجه الأكمل.

" حلبت معاء من غير ما يحننها "

حلبت : أي البقرة.

يحننها : يأخذها لمعلمها الصغير كي يرضع منها قليلاً (يحننها)

وماءه وبقرة لربها - مع ثرة المياه في الواحات - من يفعل ذلك ظن يحنى سوى التبع كما أن (الغرد) يصيبه بالعمى من الغبار الذي تحمله الرياح وقت هبوبها. أما الذي يجاور السبخ أي يزرع في التربة الحبية، فإنها تغني لأنها لا تحتاج إلى كبير جهد في استصلاحها ورعاها .

" اللي سرى بدرى يا زين ما سرى "

سرى بدرى : أي ذهب إلى حقله مبكراً ، يا زين : ما أجمل . ومعناه أن الذي يذهب إلى حقله مبكراً هو المستفيد في النهاية لأنه سينجز أعماله مبكراً على أكمل وجه ، وهو يساوى للمثل القائل: " اللي سرح بدرى روج بدرى " . وسرح : ذهب إلى الحقل..

" العجول بالزوف والقمح خفيف خفيف "

العجول : العاقل وهو ذيات شوكى ينمو لثلاثين في الأراضي الصحراوية ، وينمو مع الحاصلات الزراعية في الأراضي حديثة الاستصلاح . والمثل يوضح أن الأراضي في الواحات تحتاج إلى مجهود كبير حتى تتم زراعتها . يقال المثل أحياناً عند طلبه للبر (العجول) على الخير (القمح) .

"أمشير يقول للزراع سبر والصغير يلحق الكبير واللى ما يلحقش الكبير تحشه وترميه للحمير "

وأمشير من الأشهر القبطية التي يعتمد عليها الفلاحون في تحديد مواسم زراعة ونمو الحاصلات ومعنى المثل أن الزرع - القمح - قمة نومه في أمشير. أما الزرع الذي يتأخر عن ذلك الشهر، فلا تخرج سنابلها، وبالتالي لا يستحق إلا أن يرمى علناً للحمير .

"هزيلة الصيف تموت في الشتاء "

هزيلة الصيف : الماشية التي يدخل عليها الصيف وتظل هزيلة ، لابد أن تموت في الشتاء حيث البرد وقلة العشايش .

"لأخروج مع الوحشاني سرحه .. ولا لدى حمارك لجراب ."

المجتمع الراحاتي معروف عنه أنه مجتمع متعاون خاصة وأن حرفة الزراعة - الصعبة - التي يمارسها تحتاج إلى تكاتف الأيدي ويرغب ذلك نجد هذا المثل الذي ينهى عن معاونة الرجل الذي ليس له أبناء أو اقارب يملكون معه في الحقل لأنه بطبيعة الحال لن يستطيع أن يعاونك في وقت تحتاج فيه إلى معاونة لأنه وحيد، وكذلك الأمر الرجل الذي لا يملك حماراً لا تعطيه حماراً؛ لأنك لن تستطيع أن تستعير منه حماراً في وقت شدتك.

يقال : سرح فلان : أي ذهب للعمل في الحقل ، وسرحه : تسارى

قبل أن تتم عملية الحلب ويقال للمثل في الشيء أو المال الذي يكسبه الإنسان بآل تعب وعلى غير انتظار .

"اللى له فى الخسارة .. يديح العشرة"

العشرة : البقرة العشار التى قاربت على الولادة والمثل يوضح أهمية البقرة العشار والتى سيخسر صاحبها كثيراً لو جرحها .

أمثال متفرقة

نظراً لصعوبة تهويب الأمثال التالية لأن أبراها ستكون صغيرة وغير مكتملة فضلنا أن نجعلها فى باب واحد تحت عنوان أمثال متفرقة :

"حتى الجمل يحتر فى حصوه"

يحتر : يتعثر ومعنى المثل أن الإنسان ذو الشأن يمكن أن يخطئ فى أبسط الأشياء وأنه لا إنسان فوق الخطأ ، وقاريه المثل " لكل حصان كبرة".

"الحمار حمارنا ويركبونا ع الديلة"

الديلة : ذيل الحمار ، ويساويه المثل "البهت بيت أبرنا والقرب يضريرنا".

"زى كيس المرائش"

كيس المرائش : وضع المياه فى المصفاة والضغط عليها حتى بنون عملية الضغط " الكيس " فإن المياه لن تستقر فى المصفاة ، ويقال المثل للشخص الذى لا يقى بوعده أو يتحدث حديثاً لا فائدة منه .

"بيحتر فى الحرات"

أى يحتر فى الأرض التى سبق حرثها ، ويقال للشخص الذى لم يشف جيداً فى موضوع أو مشكلة يتحدث عنها ، ويقال المثل أيضاً للرجل الذى يتزوج من امرأة سبق لها الزواج .

"الحمام المكسور يحط على البرج الخريان"

الحمام المكسور : طائر الحمام الذى كسر جناحه أو ساقه ، يحط : يفت ، البرج الخريان : البرج معروف والخريان أى الخرب ومعناه أن الشخص السهر لا يصادق إلا من يماثله .

ومعناه (الطيور على أشكالها تقع).

" النجمة الضاوية تبان من العصورية " الضاوية : للامعة القسرة ، تبان : تظهر فى السماء يوماً أجمع . ويقال أيضاً " النجمة البدرية تبان من المغروية " ومعنى المثل أن الشيء الجديد بارز وواضح .

"اللى فى الدبست تطلعه المغرفة"

الدمت : إثناء يطبخ فيه ، ومعناه أن الإنسان الخلق لا يبدد منه إلا أفعالا حميدة مثله وأيضاً الإنسان السعي لا يبدد منه إلا الأفعال النعمية . ويساويه المثل " كل إثناء ينضج بما فيه " .

"تولع من وشه عود الكبريت"

تولع : تشعل ، "شه" وجهه ، ويقال المثل عند شدة الغضب .

"زى الريح القبلى"

الريح القبلى : رياح تهب على الصحراء الغربية فى فصل الربيع وهى رياح ساخنة محملة بالأتربة (الخماسين) ، ولا تجلب فائدة والمثل يشبه الشخص عديم الفائدة بتلك الرياح .

"الجبر اللى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه"

البير : البئر ، ما لكش فيه : لا تملكه ، ما ترميش : لا تلقى . ويحث على عدم التدخل فى شئون الآخرين طالما لا تفسدت .

"سَهْل .. سَهْل"

ويقال فيمن أنجز أمراً مهماً فى سهولة ويسر .

"اتخانقوا الفيران على خميرة الجيران"

اتخانقوا : تشاجروا ، الفيران : الفئران .

ويقال عند النزاع على شيء تافه .

"لم الليف ع الكرنيف . واطلق فيهم سيوة نار"

الليف والكرنيف : الليف من النخل ويصنع منه الحبال ، الكرنيف نهاية الجريد عند اتصاله بالخنطة (رأس الجريد) ومعنى المثل أن الأشخاص الذين لا ينفعن المجتمع لا يستحقون العيش .

"زى خروب العقاريت"

ويقال للولد أو البنت التى تنمو بسرعة ، وخروب العقاريت نبات طبيعى ينمو تلقائياً فى الواحات .

"ده بيضته جمل"

ويقال فى الرجل الذى يبالغ فى حرصه على أشيائه وممتلكاته حتى ولو صغرت وقت قيمتها ويساويه مثل يقول: ده قطنه جمل ويراغته رجالة .

"فينك يا خشب لما كنا نجارين"

ويقال عند الندم على شيء راح وقصة هذا المثل أن أحد النجارين فى إحدى قرى الواحات كان يحب مغازلة وملاطفة زبائنه من النساء وعندما تقدم به العمر جاءت فتاة تطلب منه أن يصنع لها مائدة للطعام (طليخة) وعندما استدارت مائدة أعجبه قوامها وحسن مشيتها فقال

هذه الجملة فصارت مثلاً ..

”قطع بشرشرة“

البشرشة : بكسر الشين وتسكين الراء هي كيزان لقاح النخل (الطلع) ويقال فلان قطع بشرشة أى لم يعد يزرعنا إطلاقاً أو قطع الامر الفلاني بشرشة بمعنى أنه يتره من جلوه أو انتهاء تماماً .

”الرعية تعلم أمها الرعية“

الرعية : صغيرة للماعز ، الرعية : كيف ترعى الحشائش ويقال للمثل لمن يتفوق على معلمه أو أستاذه فى امر من الأمور ، ويقارب معنى الليث :

”علمه الرماية كل يوم فلما أشك ساعده رمانى“

”الكلب النباح يجيب لأصحابه الشتيمة“

النباح : صيغة مبالغة بمعنى كثير النباح ، يجيب : يجلب ، الشتيمة : السب والشتم .

ويقال فيمن يتحدث كثيراً ويخوض فيما لا يعرف فيخطئ .

”(لو) زرعوها ما طلعنشى“

أى أن حرف (لو) إذا دخل فى أعمال الإنسان فلننته يشعره بالندم ومن ثم الحق والفيض والحديث الشريف يؤكد أن ”لو فلتح عمل الشيطان“ .

”عمرك ما تخلى بايت يحمل لك ولا شيعان يفت لك“

عُمرُك : لحد ، تخلى بايت : تجعل مقيم ، يحمل لك : يحمل لك متاعك أو ما تعمله ، يفت لك : يصنع لك (الفتة) وهى أكلة شعبية ومعنى المثل أنك لا تجعل المقيم من أهل المكان يعاونك فى حمل حاجات سفرنا؛ لأنه لن يكون متجعلاً ملك وكذلك الشيعان لن يهتم أن يفت لك؛ لأنه ليس بجائع ملك الخلاصة أنه لن يشعر بالرجاءك شخص لم يجرب الأوجاع ولن يشعر بوجع شيعان.

”الدوام يقطع الرخام“

الدوام : الاستمرار ومعنى المثل أن الصبر والتحمل فى إنجاز الأعمال أفضل من التسرع وافتد .

”اللى توحل فيه إدبر له“

اللى توحل فيه : الضئ الذى يستعصى عليك ، إدبر له : تدبر له ، والمثل يؤكد على أهمية المواجهة وعدم الهروب .

”اللى تهادى به الفخار اشترى به قلل“

اشترى (قلل) من صانع الأوانى الفخارية الأوانى الفخارية بدلا من أن تهادى لأنه سيضطر أن يرد لك الهدية وهى ذلك خسارة لك وله .

”إن غلبك القتال طول له السماسير“

القتال : الذى يفتل الحبال من الليث ، السماسير : الليث العدد والمجهز لصنع الحبال والمثل يحفز على استخدام الذكاء فى الأمور المستعصية .

”ما يقع فى المنداف إلا أبو رقيقة“

المنداف : للصيدة ، أبو رقيقة نوع من العصافير يتميز برقبته الطويلة وكذلك بفتحه وسرعة حركته وهى يساوى المثل القائل ”ما يقع إلا الشاطر“ .

”إن ودعت مالك للمحسن بيعه احسن“

ودعت : أودعت ، المحسن : الشخص كثير الإحسان للناس ، ومعناه أنك إذا تركت مالك وبيعة عن المحسن فإنه سوف يتصدق به .

”ده لده وده لده وفين بتاعك يا فتى“

ومعناه هذا لك وهذا لك. أما انت، فوحيد ولا أحد لك وهذا المثل قصة : يهكى أن رجلاً غنياً اهدى ابنته ثلاثة خواتم من الذهب لدعة واحدة ، فحرت البنت بالهدية وهى غمرة فرحتها ولعبها مع صديقاتها ضاع منها خاتمتان ففلت تنظر إلى أصابعها. وتكر تلك الجملة وتسأل إصبعها الثالث عن خاتمه ”فين بتاعك يا فتى“ ويقال للمثل فى الشخص الوحيد الذى لا يجد من يتسهم معه .

”ما يسترشى للشر“

ما يسترشى : المسترعى عكس اللصبيمة ومعناها هنا لا تستطيع أن تعتمد عليه فيستترك أمام الناس ، ثُرة : ثقب صغير أو حفرة صغيرة .

”ساند على ديسة“

ساند : مستند ، ديسة : مفرد ديس ، والديس نبات هوى ينمو على حافة المصارف والزراعية، وهى يشبه نبات البردى فى الشكل. ويقال للمثل فى الشخص المنتظر على آخر من الجسم لأن تدعوه فيلبى على الفور ، أو الشخص الذى ينتظر منك هفوة حتى إذا حدثت شُهر بك إذا تعارك معك .

”حصيرة الصيف واسعة“

بمعنى أنك تستطيع فى الصيف أن تستضيف عدداً أكثر من الأهل أو الأصدقاء فى بيتك لأنهم عند الليث لن يحتاجوا إلى أغطية. وقد يعنى للمثل أنك فى الصيف تستطيع أن تجلس أو تنام فى أى مكان كما أن النهار فى الصيف طويل وتستطيع إنجاز كل أعمالك فيه .

”ماعون الشرا فاضى“

ماعون : أنية ، الشرا : الشراء. ومعنى المثل أنك يجب أن تعمل وتكسب من عمل يدك ، تزرع ثم تصعد ما زرعته ولا تعتمد على الشراء فى كل شئ. لأن الشراء مهما كان سهلاً يؤذى بك إلى الفقر .

”زى الفلق“

الفلق : بتسكين اللام جذع الفلحة. ويقال للشخص قوى البنية .

”زى حجر المسن“

حجر المسن : الحجر الذى يستخدم فى سن السكاكين والآلات الحادة ، وذلك الحجر كثير الاستعمال، فإنك تستخدمه لسن آلات متنوعة فى أى وقت .

ويقال المثل فى الشخص الذى يعمل لأجير لدى الفخير ، أو الفسحس التافه عُرضة لكل من هب ودب ، أو للبيت الذى يسمح أهله بدخول عامة الناس على اختلاف أخلاقهم وتفكيرهم .

”الكبير يستنوه والصغير يجبرنوه“

أى أن الشخص الذى يشغل منصباً مهماً يحترمه الناس ويستأنونه حتى وإن كان على خطأ، أما الشخص قليل الأهمية بالنسبة لهم يهزئونه ، أى يهملونه ولا يهتمون به .

”اللى ما يعرفش يقول عدس“

وقد ورد هذا المثل فى مصادر أخرى ولكننا أوردناه هنا لأن له قصة لم نذكرها أحد. فلقد حكى أن رجلاً كان يرسل ابنته لتعزى الفغم وكان يرافقها صبيٌّ من جيرانها بأغانها، وعلمنا وصلاً إلى المرعى استحسننا خلو المكان وصفاء الجو بالإضافة إلى وسوسة الشيطان ، فحدث ما حدث، وعندما وصل أبويها على حين غرة وجدما على تلك الحالة من الندوة والتسجام ، فهجم على الصبي يريد أن يمسكه ولكنه هرب أمامه قابضاً على حزمة صغيرة من محصول العدس . ولم يتركه الرجل رجلاً فى قلبه، فرأها الناس على تلك الحالة فظنوا أن الصبي سرق حزمة العدس تلك من حقل الرجل (واللى عرف بالمفوسر عرف واللى ما يعرفش يقول عدس) ويقال المثل فىمن يأخذ الأمور بظواهرها .

”اللى يغور دَحْلهُ القرن“

اللى يغور : بمعنى الخبز الذى يختمر ، نطخ : انطخه ، ويعنى المثل أنه إذا ابتك الحيلة المناسبة لفعل الشيء فلا تتردد وهو يسأوى المثل القائل ”أطرق الحديد وهو ساخن“.

” صفار الوجه ولا مرض القلب“

لكى نوضح هذا المثل لابد أن نورد المثل القائل: ”عن يره الله ، الله ومن جوه يعلم الله“ . أى أن منظره يوحى بأنه إنسان نقى ولكن داخله غير ذلك ، والمثل الذى بين أيدينا يؤكد على أن المظهر الخارجى لا يعم ويتمثل فى (صفار الوجه) على ألا يقابله (مرض القلب) أى

الغش مثلاً أو الخداع إلى غير ذلك من الأمراض فالمهم الجهر لا للظهر.

”راكب رجلية“

بمعنى أنه يرفض الجلوس ويقال للإنسان المتعجل .

”اللى يعاشر الحمار يعلمه الشلط“

الشلط : الروس . بمعنى أنه من عاش مع قوم لفترة من الزمن تطبع بصفاتهم. ويساويه للمثل للقاتل: ”اللى يجاوى السعيد يسعد، واللى يجاوى الحداد ينكوى بثاره“ .

”زى زير وغطاه“

الزير : ماعون الماء ويصنع من الفخار ، غطاه : غطاهه ويقال المثل فى الصديقين الوافين لا يفترقان أبداً .

”اللى صبر نال واللى جهل ندم“

والمثل يحض على الصبر ، (واللى جهل) هنا بمعنى : الذى تجاهل أهمية الصبر .

” القطة رطلين واللحمة رطلين، الحصيبة جت مئين ١١“

ويقال هذا المثل فىمن يزن أموره برجاحة العقل والحكمة وقصة هذا المثل أن أحد الأتراج اشترى رطلين من اللحم وأمر زوجته تعد غذاءً ، ولما كان الزوج بخيلاً ولا يشتري اللحم إلا على قترات متباعدة ، قامت الزوجة بوضع اللحم فى القدر وبين كل لحظة وأخرى تخرج قطعة من اللحم لتذوقها حتى انتهت من التهام الرطلين وعندما اكتشفت ذلك فكرت فى حيلة تقع بها زوجها وأمدت إلى إلقاء اللوم على القطة واتهامها بسرقة اللحم وحين عاد زوجها سألها عن اللحم فأخبرته أن القطة أكلتها ، لم يفتن الزوج بكلام زوجته وما كان منه إلا أن أحضر الميزان ووزن القطة فوجدما رطلين فقط فتمحوب من ذلك وأطلق المثل ..

”اللى فيك يا أبو عباس تشيله وتحطه فى الناس“

اللى فيك : الصفات السيئة التى تتصف بها ، تشيله : تتبرأ أنت منه ، وتحطه فى الناس : وتصف به الناس ، ويقال فىمن يكتف شمساً بصفات قبيحة ويتهمة بأعمال مخيبة وتكون صفاته وأعماله هو وليس فى الآخر .

”إن فاتك البدرى شمّر وأجرى“

وذلك تأكيداً على عملية البكور فى إنجاز الأعمال وعدم تأخيرها حتى لا تتراكم عليك .

”اللى ما يعرفش الصقر واللى فيه ، يدبجه ويشويه“

الذى لا يعرف أهمية الصقر ينجه ويقوم بشيه على النار ليكله .
أى إنك إذا كنت تجهل قيمة الشيء وفائدته فيمكن أن تفسده أو
تستخذه استخداماً خاطئاً .

”إن لقي مال أبوه ، إيش يعمل بيه ؟ يعمل كوره ويلعب بيه“

لقى : وجد ، إيش يعمل به : ماذا يفعل به ، بمعنى إن ترك الأب
لابنه مالاً كثيراً ، سوف ينفقه فى أمور تافهة لدرجة أنه يصنع منه كورة
يلعب بها . وقصة المثل أن أحد الآباء تولى تاركاً ابنه صغيراً ،
وترك له ثروة كبيرة . قامت الأم بوضع ذلك المال فى صندوق من
الخشب ودفنته بإحدى حجرات الدار وكلما مر عام تسأل ابنها : (اللى
يلقى مال أبوه إيش يعمل بيه ؟) فحدث أن الفتى لم يبلغ الحلم بعد ولم يعرف
وكركرة ويلعب بيه) فتمترن أن الفتى لم يبلغ الحلم بعد ولم يعرف
تعمل للسبوية ويومر العام ثلث العام وهى تسأله نفس السؤال وهو
يجيب بالإجابة نفسها حتى إذا ما كان عام سألته السؤال للمعاد
فاجابها : اللى يلقي مال أبوه يشتري به أرض ويستصلحها ويزرعها
فعرلت أن ابنها كبير وقد عقل الأمور فاشجرت له مال أبيه ليتصرف
فيه .

”يا فروجه يا رمادية اللي فيكى حظيتيه فيه“

فروجه : فروج أو فرجة صغيرة ، اللي فيكى : الصفات السيئة
التي تصفين بها .

وهذا المثل تقول النساء عند العراك أى أن كل الصفات السيئة
التي تصفين بها قذفتني بها وهو يسأوى المثل السابق ”اللى فيك يا
أبو عباس تشيله وتحمله فى الناس“ .

”تسيب راس الثعبان وتديق راسه“

تسيب : تترك ، راس : رأس ، تديق : تضرب ، ويقال فيمن يتصف
بالخبث والمكر ومعناه أن ذلك الشخص أشد خطراً من الثعبان .

”حمار وشخ فى غرد“

شخ : يفتح الشمين وتقشيد الغاء ، غرد : كتيب وملى .

معروف أن الكثران العملية تمتص المياه فى سهولة ويسر لدرجة
أنها لا تصلح للزراعة لأن حبيباتها شديدة التفكك وذلك تحتاج إلى
كميات كبيرة من المياه ، فما بالك إذا جاء حمار ويال فوق هذا الغرد
الكبير ؟ بالطبع لن يؤثر بوله قيد أنملة . والمثل يقال للتصغير من شأن
بعض الأفراد وتفاهة أعمالهم .

”فين راسك يا رومه“

راسك : رأسك ، الرومة : أنثى الذئب الرومى ، ورأسها صغيرة
جداً إذا ما قورنت بجسمها الضخم . والمثل يقال لمن أتى فعلاً مشيناً
ثم ضبط متلبساً أو اقتضخ أمره وهو يثأر بالقول : ”منش عارف
يودى وشه من الناس فين“ . ولك من شدة الضجل .

”طين على طين“

عندما يورى الفلاح أرضه ثم يعود ويسقيها فى اليوم التالى
مباشرة فهو بذلك يورى أرضاً لا تحتاج لرى ويقال للمثل فى التثنية .

”لجام بس نازل فى يورة“

لجام : ”ما يجعل فى قم الفرس“ كما جاء فى المعجم وذلك لكبح
جماله ، ولكي يوضح معناه فى المثل لابد أن نعرف أن الأرضى فى
الوحدات تتميز بانحدارها الذى تزيد أو تقل درجته من مكان لآخر ،
وبالتالى لزم أن يصنع الفلاح بين كل مسافة وأخرى ”لجاماً“ للمياه ،
يهيئ من انحدارها وقوة انفعالها ويصنع عادة من أفرع نبات العبل –
الذى ينمو بكثرة فى الصحراء – والتين أو السبخاء البلى . والبحيرة :
منطقة مائنة فى طرف الفيظ ، والمثل يقال فى الشخص الذى يسرف
ماله على من لا يستحق أو فى أمور تافهة .

”أبرد من مية طوية“

المياه فى شهر (طوية) باردة جداً . ويقال للمثل للشخص هديم
الإحساس .

”بيطلب الرطب م السنط“

والمثل يقال فى الرجل شديد البخل ، لمستعمل أن تأخذ منه شيئاً
كاستمالة طفل البليح من أشجار السنط .

”ما كتره إلا ريشه“

ما كتره : لم يجعله يبدو كثيراً سوى ريشه ويقابله المثل ”نافش
ريشه“ أو ”منفوخ الفاضى“ ويقال للرجل الذى يوحى مظهره
بخلاف جوده .

”الأكل منه والرقاد عليه“

ويقال فى الشخص شديد الفقر .

”بيتكلم بالعصى والسكين“

ويقال فى الرجل شديد العصبية الذى لا يعرف كيف يتفاهم مع
الذات ، ولا يستطيع إقناعه فيرفع صوته أو يسب ويشتم ولا يعطى
لأحد فرصة فى الحديث .

" ديله ليف ويفوت فى النار "

ديله : ذيله ، ليف : مسد النخيل وهو يحترق بسرعة إذا اشتعلت فيه النار كالقش ، يفوت : يمر أو يمر فى سهولة ، ويقال للرجل الماهر فى عمله .

" يا وجع عينى ما حس بيك غيرى "

أى أنه إذا كان هناك لما يعنى أن يشعر به سوى وهو يسأى المثل القائل " ما حك جلدك مثل ظفرك " .

كشاف الأمثال

" ابويا وامى الغالبين عندى وإن حلفتونى
الغالبين كبندى "

" اتخانقوا الغيران على خميرة الجيران "

" احيينى النهارده وموتنى بكره "

" إدى يا إيدى واتعبى يا رجلىا "

" اربط حمار الأفرش مطرح ما يقول له هش "

" اشطر من بنات الموشبة "

" الجرح ما يلثم ع الوسخ "

" العجول بالزوف والقمح خفيف خفيف "

" الكبير يسندوه والصغير يجردوه "

" إن اكلونى فى الغربة عسل نحلى لا تنفع
الغربة يلا أهلى "

" إن غاب الزرع بص على البروبية "

" إن غلبك القتال طول له السماسير "

" إن فاتك البدرى شمر وجبرى "

" إن لقي مال ابوه ، إيش يعمل بيه ؟ يعمل
كوره ويلعب بيه "

" البير الى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه "

" الحجر الداير لايد من لطفه "

" الحجل جنب الود "

" الحسد فى العيلة والنقرة فى الجيران "

" الحمار حمارنا ويركبونا ع الديلة "

" الحمام المكسور يحط على البرج الخريان "

" الخابية ردت بابها وبكت والقاهرة راحت
لجارتها واشتكت "

" الذكر نكر ولو كان فار "

" الدوام يقطع الرخام "

" الدواية والقلم .. خلت الرجالة غنم "

" الزاجل بجيبه "

" الرعيعة تعلم أمها الرعية "

" الشبع يعمل ببيع والجوع يوجع "

" الشريط قبل الحرث ولا النجحة عند الجرن "

" العيش الحاف يربى الاكتاف "

" الغنمة الوحشة ترعى فى الشوك "

" الفقر فى العفة مش فى المال "

" الفسّر له ناس خابريهم وداريهم لو قفلوا
الأبواب ينط من الطاقة ويجيهم "

" الفقري فقرى ولو زرع فى بحرى "

" القطة رطلين واللحمة رطلين . المصيبة جت
منين !! "

" الكلب النباح يجيب لأصحابه التستيمة "

" اللى جيبه فاضى صبح الفقر فيه قاضى "

" اللى توحل فيه إيدبر له "

" اللى سرى بدرى يا زين ما سرى "

" اللى صبر نال واللى جهل ندم "

" اللى فى البيت ، تطلعه المغرفة "

" اللى فى المولود فى الوالد "

" اللى فيك يا أبو عباس تشيله وتحطه فى
الناس "

" اللى كاره تحت إيدك اكته من عبيدك "

" اللى له فى الخسارة ، يبيع العشرة "

" اللى ما يتجمرش فى حيلة الناس ما حدش
يتجمر فى حيلته "

" اللى ما يعرفش الصقر واللى فيه ، يدبسه
ويشويه "

* الى ما يعرفش يقول عدس *
 * اللي نبيع به البقرة نعلف بيه الحمار *
 * اللي يتكل على جاره ينام من غير عشا *
 * اللي يجاور الغرد يعميه، واللى يجاور السبخ
 يغنيه *
 * اللي يركب على جملين يتشرك *
 * اللي يستكثر إيدامه يكمل حاف *
 * اللي يعاشر الحمار يعلمه الشلط *
 * اللي يقور دخله القرن *
 * اللي يوعد يشيل الهم *
 * المغصوبة ما تحلبش *
 * الميه تسقى فى الوطا والعلو لا والأصيل
 يتنخى والواطى لا *
 * النجمة البدرية تبان من المغربية *
 * النجمة الضاوية تبان من المصرية *
 * الهدية رزية *
 * امشير يقول للزرع سير والصغير يلحق الكبير
 واللى ما يلحقش الكبير نحشه ونرميه للحمير *
 * نجوم الضل ما ينلش *
 * بدخلاوى أعوج *
 * بلحة ورث ولا عشرة شحاته *
 * بيتكلم بالعصاية والسكين *
 * يبحر فى الحرات *
 * يطلب الرطب م السنط *
 * بين الراكب والماشى فك القشاط *
 * تسبب جسم التعبان وتدق راسه *
 * تموت الغازية وكعبها يرف *
 * تولع من وشه عود الكبريت *
 * حتى الجمل يحتر فى حصوه *
 * حصيرة الصيف واسعة *
 * حط الحبى والنبق وشوشة أمك وأبوك فى
 الطبق *
 * حفحف بمسحك ولا تهلف بمدراتك *
 * حلب البهايم ولا مسك العجول *
 * حليت معاه من غير ما يحننها *
 * حليوة البكايه *
 * حمارة ملك ولا بقرة شرك *
 * خدام عيلة أبو زيد *
 * دنيا تلاهى وحازوها الملاهى وحطوها فى
 مواهى *
 * ده بيضته جمل *
 * ده لده وده لده وفين بتاعك يا فتى *
 * ديله ليف ويفوت فى النار *
 * زى الطلق *
 * زى حجر المسن *
 * زى حوض الطرف *
 * زى خرج شلى *
 * زى خروب العفاريت *
 * زى زير وغطاه *
 * زى كبس المرائش *
 * زى كلاب الصيف *
 * زى كلبه عوض *
 * زرق بكرة على بكرة *
 * زرق تسعى له وزرق يسعى لك *
 * ساند على ديسه *
 * سهل .. سهل *
 * سيبها شهر وأحلبها الدهر *
 * صفار الوجه ولا مرض القلب *
 * طلب الغنى شقة كسر الفقير زيره *
 * طين على طين *
 * عجورة وقطعها جحش *
 * عشوة ليلة ما تقومش هزيلة *

* الى ما يعرفش يقول عدس *
 * اللي نبيع به البقرة نعلف بيه الحمار *
 * اللي يتكل على جاره ينام من غير عشا *
 * اللي يجاور الغرد يعميه، واللى يجاور السبخ
 يغنيه *
 * اللي يركب على جملين يتشرك *
 * اللي يستكثر إيدامه يكمل حاف *
 * اللي يعاشر الحمار يعلمه الشلط *
 * اللي يقور دخله القرن *
 * اللي يوعد يشيل الهم *
 * المغصوبة ما تحلبش *
 * الميه تسقى فى الوطا والعلو لا والأصيل
 يتنخى والواطى لا *
 * النجمة البدرية تبان من المغربية *
 * النجمة الضاوية تبان من المصرية *
 * الهدية رزية *
 * امشير يقول للزرع سير والصغير يلحق الكبير
 واللى ما يلحقش الكبير نحشه ونرميه للحمير *
 * نجوم الضل ما ينلش *
 * بدخلاوى أعوج *
 * بلحة ورث ولا عشرة شحاته *
 * بيتكلم بالعصاية والسكين *
 * يبحر فى الحرات *
 * يطلب الرطب م السنط *
 * بين الراكب والماشى فك القشاط *
 * تسبب جسم التعبان وتدق راسه *
 * تموت الغازية وكعبها يرف *
 * تولع من وشه عود الكبريت *
 * حتى الجمل يحتر فى حصوه *
 * حصيرة الصيف واسعة *
 * حط الحبى والنبق وشوشة أمك وأبوك فى
 الطبق *

* مسطاح لربعية بيات خالى *
 * من إدى بلحة لولدى حسبت حلاوتها فى
 ضرسى *
 * من خد وإذا صار المال ماله *
 * من يومه وهو على كومه *
 * مَيّه وطبت فى نوسه *
 * ناره قش *
 * ناس تاكل البلح وناس تنضرب بالشماريخ *
 * ناس تاكل الموز وناس تتزحلق فى القش *
 * نقصف الفروع ونحطع الجدور !! *
 * هزيلة الصيف تموت فى الشتا *
 * وأكل عيش سلف *
 * يا رايح موطُ خُذ غداك لا تموت *
 * يا صابت يا اتنين عور *
 * يا فروجه يا رمادية اللي فيكى حمليتيه فيه *
 * ياكلو القلة ويسبؤ الملة *
 * يا رايح من غير دعوه ، يا قاعد من غير
 حصيرة *
 * يبلع الغاس بنصابه *
 * يجرى والوطا قدامه *
 * يشيل م المليح ويحطع البلوش *
 * يغور الشرك ولو فى معلقة *
 * * * *
 * اعمل حساب العوم وأن كان خوض يبقى خير *
 * الأكل منه والرقاد عليه *
 * إن ودعت مالك للمحسن بيعه أحسن *
 * راكب رجله *
 * زى الريح القبلى *
 * امه ساكنة ومرات أبوه شايلة الطلين *
 * حمار وشخ فى غرد *
 * عمرك ما تخلى بايت يحمل لك ولا شبعان يفت
 لك *

* عمتى سمئة قرصتها نممه *
 * غدوة فى تنيدة مش بعيدة *
 * فین راسك يا رومه !! *
 * فينك يا خشب لما كنا نجارين *
 * قصرى وقع فى ملاحه *
 * قط ملك ولا جمل شرك *
 * قطع بشريشة *
 * قوله (ح ا) تلم السعى كله *
 * قولو للمقدر إيش جرى الى كان يتعدد
 الفايق على الغلبان *
 * كثره يصمره *
 * كفه أحمر *
 * كلب عرابى نافش ديله *
 * لا تروح مع الوجدانى سرحه ، ولا تدى حمارك
 لجراب *
 * لا قبله تب ولا بعده قمح *
 * لف سنه ولا تنط قنا *
 * لف يوم ولا طلوع كوم *
 * لم الليف ع الكرنيف. وأطلق فيهم سيوة نار !! *
 * لو زرعوها ما طلعتش *
 * لو كان القمح ينزل قبل التبن ، كانت الام حبت
 مرات الابن *
 * لو كانت السلفة تحب السلفة كان الزرع طلع
 بالحلفا *
 * لو كانت الضرة تحب الضرة كان الزرع طلع
 بالمره *
 * ما تقعدش جنب الزير ولا جنب الباب *
 * ما كتره إلا ريشه *
 * ما يسترئش نقره *
 * ما يقع فى المنذاف إلا أبو رقيقة *
 * ماعون الشرا فاضى *

" كلى وادرقى وان ما سمنتى تيرقى "
 " لا تدى الفرغرونى ولا تاخذ منه "
 " لا اتقى فى عيد ولا فى فرح "
 " لما قالو دى بنية هدى ركن البيت عليه
 وقالولى دحى بميه وقالولى كلى يا ام البنية "
 " ليلة قالو دا ولد اتشد قلبى واتسند
 قالولى دحى بالزبد وقالولى كلى يا ام الولد "
 " لو فاتوك بنات مصر .. خذ من بنات القصر "
 " ليس الحيلة تنور ، واهجر البنت تبور "
 " ليلة قالوا غلام دى كانت ليلة سخام اعله
 واتعب فيه وتاخذه بنت الحرام "
 " ما تبلع إلا كل زبينة عوجه "
 " ما تفرحيش يا ام الولد بنتى تكبر تاخده
 يدوقها خير البلد وانتي تبقى قاعدة "
 " نسيب بناتنا زى الطراشى ، ونجيب بنات
 المواشى "
 " يا مخلفة البنات يا شايبة الهم للمعات "
 " يا واخذ الليضة يا معدى الزمان فرحان
 ضيعت مالك على فله وعود ريحان
 يا واخذ السوده يا معدى الزمان حزين
 ضيعت مالك على كسبة وجالوص طين "
 " يدعوا على الاوار تيجى فى النوار "
 " يدى الحلق للى بلا ودان ويدى الفول للى بلا
 اسنان "
 " حمار النسب اعالى من ولد الولد "
 " ليلة قالوا عروسه إدو الميشر جاموسة وأدوله
 حله بغطاها وسبع معالق مجلوسة "
 " إجرى جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش "
 " رزق تسعى له ورزق يسعى لك "
 " لو كان رزق العبد على العبد كان قطعه بحجر
 صوان "
 " لما تكون جايه تيجى على أهون سببية "

" لجام بس نازل فى بورة "
 " هيه تحلب وتيجى لحدى وتقطع "
 " حس على فس "
 " الكلام الزين يسد الدين "
 " حفف بمسحاتك ولا تهفف بمدراتك "
 " يا وجع عينى ما حس بيك غيرى "
 " ما ينفعنى إلا قدرى اكل واكب على صدرى "
 " اتجوز البكر وان بارت ، واسكن الغرف وان
 دارت ، وعيش فى المكن ولو جارت "
 " البياض ع الحيطان والفلفل بالوقية "
 " الراجل زى الجزار ما يحبس غير السمينة "
 " اللحم العفن يرجع لأصحابه "
 " اللى عمله العمسه لراجلها بيه يتهشى "
 " اللى غلبه من مراته يفش غلبه فى حمارته "
 " اللى فاتك فوته واتركه واتلم ، خذ بداله من
 الحارة وزيده هم "
 " اللى ما تقيد النار من شرارة قعاده فى البيت
 خسارة "
 " اللى ما يمسكهاش زندها ما يمسكهاش ولدها "
 " اللى يعملهم تجارتهم يا خسارته "
 " بنت البيت عوره "
 " تاكل الفطيرة وتقول تاغبني نوم الحصيرة "
 " تدى الهدية وعينها فيها "
 " جوز الوحشة راكب جحشه .. وجوز الزينة
 راكب عينه "
 " خذ المدلعة ولا تاخذ الملوعة "
 " خلى العسل فى قنطاره لما تيجيه أسعاره
 يوزنوه بالقبانى يعرفو مقداره "
 " دور مع الطريق إذا دارت وخذ بنت الاصيل إذا
 بارت "
 " زى البلوش ويدهنوا الوشوش "
 " عرقوبها يدبج الطير فقرها من الضحى ينادى
 سيادها ما يتول خير وعظمها بالعضادى عضادى "

" والنبي يا امه ما تجوزينى بعيدة دى الغربية
 تربة والبلاد بعيدة "
 " إبرة مخرومة وإبرة مسدودة "
 " ابن بطنى يفهم رطنى "
 " قبل ما تحبل جهزت الكسون وقبل ما تولد
 سمته مامون "
 " عقربين فى حيط ولا بنتين فى بيت "
 " بلدكى بعيدة يا أختى وتعوز عربية ، لو قريبة
 أجى برجلية إلا بعيدة وتعوز معدية "
 " ابرد من مية طوبة "
 " اللي تحكر الراجل تعيش معاه لديمة "
 " عروسة ما تستاهلش غنا "
 " الزيدية العوجة تكعب اللبن "

الهوامش :

- (١) الأدب الشعبي، أحمد رشدى صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.
- (٢) المصدر نفسه.
- (٣) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، د. أحمد على مرسى.
- (٤) الأدب الشعبي، أحمد رشدى صالح.
- (٥) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، د. أحمد على مرسى.
- (٦) الشعب المصرى فى أمثاله العامية، إبراهيم أحمد شعلان.
- (٧) المصدر نفسه.
- (٨) من مقدمة الاستاذ خيرى شلبى لكتاب فلسفة المثل الشعبي، تأليف الشاعر: محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة العامة للصور الثقافية.
- (٩) من فنون الأدب الشعبي فى التراث العربى، د. محمد رجب النجار.
- (١٠) المصدر نفسه.
- (١١) موسوعة الأمثال المصرية، د. إبراهيم أحمد شعلان.
- (١٢) الأدب الشعبي، أحمد رشدى صالح.
- (١٣) الشعب المصرى فى أمثاله العامية، إبراهيم أحمد شعلان.
- (١٤) المصدر نفسه.



حكايتان شعبيتان

جمع وتدوين:

أحمد محمد عبدالرحيم

(١)

وبعدين زى ما يكون هو حصل عنده.. ياما بص
ولقيها باصه من الشباك، وهى جميلة قوى، فهو
حصل عنده زى ما تقول زعل وحب وبتاع،
والحب أثر معاه، قام فايت فى يوم لقي واحدة
بتبيع حلويات وقصب على راس الحارة، حاكم
النسوان العواجز دول لما يقعدوا على راس
الحارة، وهم جالسين^(٢) كل المصابيح ويعرفوا
الحارة فيها إيه وأساسها إيه، يعنى هم
شغلتهم كده العواجز اللي بيقفوا على راس
الحارة دول.

قالت له: مالك يا بنى اليومين دول حالتك
تعبانة كده وصحتك مش متحسنة وبتاع!!

قال لها: والله يا خالتي فلانة أنا فى حب، فيه
بت هنا فى حارتكم فايت من يومين ثلاثة كده
لقيتها باصة^(٤) من الشباك، من ساعة ما أنا
شفتها وأنا صحتى تعبانة قوى لأنى أنا فترة
الحب هى اللي تابعة صحتى.

قالت له: يا عم طاب والى يخليك تتصل
بيها!؟

مرة كان راجل.. يعنى راجل من ضمن
الجماعة اللي هم جنبه، كان متعود لما يجي ينام،
معود مراته تخش تلبس عسكرى وجايب لها
طينجة، وتيجى فى الشباك وتروح ضاربة
عبارين فى الهوا، هو كان معودها على كده،
وبعدين جه يوم من الايام جاته سفريه علشان
يسافر يروح فى اشغال، قام هو بقى إيه.. وصنى
مراته على انها ماتخرجش من البيت ولا
تروحش مطارح^(١) وبتاع، يعنى وصاها يعنى ما
تخرجش من البيت وماتروحش مطارح، ومراته
حلوة قوى، وبعدين بقى، فى يوم من الايام، بعد
ما مشى هو فايت واحد من الحارة، وكان
الشخص ده يعرف صاحبنا من القهوه بس..
معرفة قهوه، إنما ما يعرفش مثلاً إيه.. بيته، لا
ده يعرف بيت ده ولا ده يعرف بيت ده، بس
صاحبه على القهوه، وبعدين الغرض على
كده^(٢)، جه صاحبنا ماشى فى يوم وجد الست
دى باصة من الشباك.. دا اللي هو صاحبه،

قال لها: دنا مش عارف أجازيك بيابه،
وباخدمك بيايه وبتاع.

قالت له: مافيش مانع.. تدبني يعني جزائي
كويس، يعني واللى أقول لك عليه!^{١٩}

قال لها: اللي تقولى عليه بعد العملية ما
تجهز لازم أنفذه لك.

قالت له: إيه طايب بس إيدك على اتنين جنبه.
قال لها: حاضر.

طُع الاثنان جنبه صاحبنا، وهى خدت
بعضيهما ومشيت بالاثنين جنبه، راحت تشتري
سبت من الكبار دول زى اللي بيطلعوا بيه
القرافة^{٢٠}، وراحت جابت إيه.. برتقال على شوية
يوستافندى^{٢١}، على وقتين موز على حاجات
يعنى تحابيش زى زيارة كده. وحطت بشكير
فتيمهم وشالتهم على راسها، وراحت على بيت
صاحبتنا دهيه وراحت منقرة.. قام نزلت البت:
أهلا وسهلا يا ستى.. عايضة إيه!^{٢٢}

طبعاً ما تعرفهاش البت إن دى مثلاً إيه...
قالت لها: ياختى اتاريكى إنت مجوزة فى
حقتنا هنا وإنت مش عارفانى إنى أنا خالتك
ساكنة هنا!^{٢٣}

قالت لها: والله يا ستى.. يا خالتى أمى ما
قالت لى إن لك خالة فى الحقة الغلانية.

قالت لها: أنا خالتك، أصلى أنا مخاصمة أمك
من زمان.

— هم العواجيز، هم يعملوا الحركات دى.
فخشت فى مخ البت^{٢٤}، لأن البت مادرستش
الحاجات دى بتاعت العواجيز. بخلتها، المقصود
من جوه.. وخذى يا ختى البرتقالة دى وكليها،
وخذى ياختى البتاع ده كليه وبعدين قالت لها:

— اسمعى ياختى.

قالت لها: إيه!^{٢٥}

قالت لها: دا ليك جدد ابن خالتك زى الفل،
والنبي لجيبه^{٢٦} فى يوم شوية هنا تشربوا
القهوة.

قالت لها: طايب هاتيه يا خالتى.

البت على نياتها، انفكرت إنه ابن خالتها
صح، فراحت العجوزة لصاحبنا ده، قالت له:
— اسمع.

قال لها: إيه!^{٢٧}

قالت له: بكرة، يعنى اسمع يا حلو، واتهيا
كده وانبسط، وخذ لنا رطلين لحمه ضانى وقزاة
بيرة ونروح نعمل بقى العشوة والخفخة عند
صاحبتنا دى.

قال لها: طيب.

— المقصود، صاحبنا راح قطع رطلين لحمه
ضانى، وصاحبنا ده خد الحاجات اللي على
كيفه بقى، البيرة ومش البيرة والكلام ده وخذ
بعضه ومشى مع صاحبنا العجوزة، وخطبوا
على الباب، فتحت لهم.

— أهلا وسهلا.

البت على نياتها.

— إزيك يا ابن خالتى.

— الله يسلمك.

— وسلمت عليه سلام على انه قريبها وابن
خالتها وبتاع، ضمير البت^{٢٨} وبعد ما عملت لهم
وقعدوا واتعشوا والمزة ومش المزة وبتاع
وفضلوا قاعدين لحد ما مسى وقت الليل قام قال.

— يا له يامه بينا نروحوا.

قالت له: يا بنى نروح فين دلوقت.. أنا يا بنى
اقوم أروح لحد يفتح الباب ياخذ حاجتنا. وإنت
خليك نايم ونسيب بت خالتك هنا بتنام
لوحدية.

— البت على نياتها. قالت:

— خليه يبيت يا خالتى.

- أشوف صحابى على القهوة.

وجوزها بقى طلع على القهوة، بعدما طلع،
قعد بص لقي صاحبنا قاعد مرتبط رجله،
محبسهم.

- مالك؟! كفى الله الشر، مالك، مالك؟!!

قال له: والله يا فلان، كان فيه واحدة ساكنة
فى الحقة الفلانية وأنا بقى حببتها قوى، ومع
كثرة الحب..

المقصود يعنى حكى له على القصة اللي هى
حصلت له بقى بين الست دى والعجوزة حصلت
منها إيه، يعنى اللي حكى له عن القصة على
أساسها.

- وبعدين يا خوى رحت واقع من فوق.. انكسرت
رجلى، فرحت المستشفى حبسوها لى والله.

أما جوزها ده ولد يستاهل السلامة صحيح،
تسلم البطن اللي جابته، فهو انبسط من
الراجل.. من جوز الست دى اللي هو معلمها على
العملية زى دى، فهو الراجل خد قعدته وروح
البيت زعلان على اللي حصل لمراته طبعاً.

فكر لمراته إنه إيه اللي حصل وبتاع، فهى
برضه لدرجة إن هى ما وصلتش إن هى تصرح
له بالعملية دى، فقلبه بقى اطمأن يعنى إكمنه ما
حصلش أى حاجة وبس.

الهوامش:

الراوى: أحمد حسين عارف

(١) مطارح: أماكن.

(٢) الغرض من كده: الهدف من هذا.

(٣) جلابين: هن أسباب كل المصائب.

(٤) بامسه: تنظر.

(٥) القرافة: أماكن لدفن الميت.

(٦) يوستايوسيفى: يوسيفى أقنذى، يوسيفى.

(٧) فخششت فى مخ البعده: من الفهم أى فهمت البيت المراد.

(٨) لبيبه: سوف اتى به.

(٩) شمير البيت: كما فهمت البيت أنه ابن خالته.

(١٠) ناطط قافز: ممن القفز.

(١١) حبسوها: وضع وصفوها فى جبرة الجبس.

(١٢) حترسى على إيه: سوف تنتهى على ماذا.

(١٣) أمهم: لهم.

- وبعدين هو بقى نام على السرير، وهى

دخلت ليست البدة بتاع العسكرية زى ما
معودها جوزها، ومسكت الطبنجة وراحت إيه..
طالعة ودخلت وهم نايمين.. هو فكر فى مخه إن
هى حتجرب الطبنجة بقى ما فكرش إن هى
متعودة على كده.. معودها جوزها على كده.. هو
لما شافها جاية بالطبنجة راح ناطط^(١٠) من
الشباك، نزل بقى تحت فى الشارع راحت رجله
مكسورة صوت، المقصود، قعد يصوت، اتملت
الناس.

- خد إيه.. خبر إيه؟!!

- أنا وقعت!!

مقائش إنى أنا نطيت من فوق ولا حاجة،
وكنيت فىن وبتاع وبتبقى مسئولية قال: أنا وقعت
ورجلى اتملخت.

المقصود، خدوه وودوه المستشفى،
وحبسوها^(١١) له رجله، كمان هى البت سكت
الباب على نفسها وشافته لقيت.. تشوف الشغلة
حترسى على إيه^(١٢).. فهى شافت الشغلة مافيش
حاجة جات على ناحيتها، بس إيه.. واتخضت أو
عقلها مثلاً حاجة كده فى ضميرها، أمهم^(١٣) هى،
جوزها غاب يجى ثلاث أربع تيام، وجه من
العمل اللي كان مسافر فيه. لما جه دخل البيت
لقى الست بتاعته طبعته متغيرة، لونها متغير.

- مالك يا فلانة؟! إنت عيانة؟! مرضية?!

أوديك للدكتور؟!!

- لا، أبداً.

- معاك إيه.. أمال إيه?!

المقصود مارضيتش تقول، خافت على جوزها
مثلاً لأحسن يعمل حادثة أو حاجة أو بتاع، هى
كثمت على الموضوع، وبعدين الغرض على كده
أتاريه الراجل ده، اللي هو وقع صاحب جوزها،
معرفة قهوة، بس يقعدوا على القهوة هم الاثنين،
صاحبنا بعد يوم أو بعد يومين طلع، قال:

(٢)

صلى على النبي، كانوا اثنين حرامية، واحد من بلد والثاني من بلد، صليت على النبي، إنما يسرقوا سرقة بس، يطلعوا طلعة واحدة في السنة، ما يطلعوش غير طلعة واحدة في السنة مافيش غيرها، م العام للعام، صليت على النبي.

جه اراد ربنا، الواحد من الاثنين اتوفى وكان الثاني قاعد حي، من بعد ما اتوفى ما يروحش عنده، اتارى الى اتوفى ده خلف ولد، والولد ضيقة معاه الأيام، فقالت له أمه:

« يا بنى ده كان أبوك يطلع طلعة واحدة في السنة، تقعدوا ناكل فيها م العام للعام.

قال لها: كان يعمل إيه أبوى؟

قالت له: كان يطلع يسرق، إنما ده سرقة، خبطة يخبطها تقعدوا فيها ناكل طول السنة.

قال لها: فات حاجة؟

قالت له: فات يا ولدى.. أدى البندقة بتاعته، وأدى اللي فاتها، الإبرة إلى بينقب بيها. ورتهم ليه، قال: طيب هاتيهم خدكم الواد وطلع، فى طلعة الواد بالليل، هبق على البلد اللي ينزل فيها مين؟، صاحب أبوه. قعد يلف فى البلد، لقي البيت فى البلد صاحب أبوه، مفتوح، راح داخل الولد على البيت بتاع صاحب أبوه بالروح.. حل عجلين بقر، والعجل تكت فيه القولة تزع، فالراجل، الولد خد العجول وقته ماشى، فقام من النوم الراجل وقامت مرته تحلب البهايم قالت:

« يا فلان.

قال لها: إيه؟

قالت له: العجول اسرقوا.

قال لها: جاتك خبيبة، اسرقوش، ده فلان نده على يحرث بيهم ثوية زرع، ده فلان نده على ببرى خدكم، يحرث عليهم.. اعملى لى فتجان قهوة.

عملت له فتجان قهوة، قال: والله لنشوف ولد العاهرة اللي عميت بيه صورة أمه ده وحل

العجول بتوعى.. بعدما شرب القهوة وحط

بندقيته فى كتفه، ومشى فى البلاد. طبعاً.

المجاورة عارفاة أن فلان الفلانى ده أكبر واحد

حرامى، شيخ عصابة، فصار يجسس ويشمشم،

ويسال حتى إنى رسى على سوق زى سوق طمأ

سوق واسع، واسمه سوق البربر، لقى الولد

عيبع فى العجول، لقى الولد يبيع فى العجول:

فوقف يتفرج على العجول وهم بتوعه، لما وصل

العجول فى المثل واحد وثمانين جنيه والواد

مش عاوز يبيعهم، بعدين قال له: يا بنى

فصلوهم لك بكام؟

قال له: بواحد وثمانين.

قال له: خد منى باثنين وثمانين.

قال له: الله يبارك لك.

الولد ده ابن مين؟ ابن صاحبه، صليت على

النبي، فدفع الاثنين وثمانين جنيه وقال له: طلع

لى يا بنى واحد منهم من السوق.

طلعه الراجل من السوق، وقال له:

« يا بنى مع السلامة..

وبعدين قال له:

« إنت مئين يا بنى؟

قال له: من البلد الفلانية.

« وولد مين؟

المقصود استدل عليه، قاله: والله يابن

العاهرة إن شاء الله مادام خدت العجول باثنين

وثمانين جنيه لأكون قاتلك ومموتك على الاثنين

والثمانين جنيه اللي خدتهم منى.

خد بعضه الراجل وروح على بيته، الواد

راح لأمه.. أمه قالت له: ها

قال لها: أنا عاوز نجوز.

« معاكش يا ولدى فلوس نجوزك؟!؟

قال لها: أيه معاى فلوس.

قالت له: طيب.

الغرض حصل نصيب وراح خاطب بت واحد

من البلد وإجوزها.

قالت له: طاييب يا ولدى فيه فلان الفلانى من
البلد الفلانية صاحب أبوك بالروح وكان مع
بعضهم زمان وإصحاب بعض وحبايب بعض،
روح ادعيه يحضر فرحك ويحضر الكتوبة
بتاعتك بدال ما إيه.. يزعل منك.
هى اللى قالت له فى البلد الفلانية، فالولد
خد بعضه على مقتضى امه ما قالت له، راح
يسأل:

- يا ولاد بيت فلان وين اللى هنا هههه!!!
قالوا له: تعالى.

فخدوه، فالولد جه، توجه قدام الباب، فعرف
البيت اللى خد منه العجلين بالليل، فالولد وقف
كده وتجمع^(١) لوره، كان الراجل ناظر الولد لما
شافه جه قدام الباب وراجع تانى فعنده ولد من
أولاده قال له:
- يا ولد.

قال له: إنده الجدد دما

ندهوه، جابوه، دخل عليه، قال له:

- يا بنى جيت لحد عندى وارجعت تانى

قال له: والله أنا أمى قالت لى: روح عمك
صاحب أبوك، صديق أبوك ادعيه ييجى يحضر
إيه.. فرحك، فجيت لحد عندك هنا وبعدين أنا
عاودت تانى.

قال له: لا.. اقعد.

جابوا له.. كل، وزقاه^(٢) قهوة، وبعدهما شرب

القهوة، وكل حاجة قال:

- يا بنى حكتك إمتى؟!!

قال له: بيأذن الله بكرة.

قال: طاييب خليك بايت.

قال له: لا... مصالح ونروح نقضيها أنا،

وإنت تجينى بكرة.

قال له: نجيبك بكرة، حاضر.

فخد بعضه الود وروح.

- دعيته يا بنى؟!!

قال: دعيته.

صبح دوكةا إيه.. لبس هدومه زين، وركب
على ركوبة حلوة، خد بعضه وراح، أول ما دخل
البلد قالوا:

- يومه.. كفارة! كفارة.

- إيه؟!!

- فلان من أيام ما مات ده ماشفناش وش
غيره هاتلك اليوم.

نطت^(٣) الناس اللى قاعدة.

- ده جاي يحضر كتوبة.. الواد ولد

صاحبه.. دعيه.

- أهلاً فلان فلان.

سلموا عليه وبخل على ليلة الكتوبة^(٤)، سد
قد عشر رجالة، وقال لأبو البنت:

- اللى يتأخر فيه الولد على أنا.

وجهر العروسة وفضل لحد الولد ما قعد،

بعد ما كتب، ليلة الدخلة خد بعضه وراح يدعيه

تانى إنى أنا حنخش^(٥) الليلة دى.

قال له: طيب.. إمتى؟!!

قال له: ليلة كذا.

خد بعضه وراح حضر الدخلة، وبخل الولد

على العروسة، وعمل الفرح وسد، وعمل واجباته

ونقط الولد ونقط البنت، وروح على بيته. غيب

كام؟ ست تيام وسبعة، وراح داخل على الواد

والبت نايمة هى والواد، وثنيل، شال البت من

حضن الواد، وطار واخدها وماشى.

صليت على النبى.

قام الواد من النوم مالقاش البت.

- أمه.

قالت له: ها..

قال لها: وين مرى إمالا

قالت له: يا ولدى مانايمه فى حضنك.

قال: أبداً.

قال: تكون راحت بيت أبوها؟!!

خد بعضه وراح لأهلها.

- البت ماجاتش عندكم؟!!

قالوا: لا.. إيه اللى جابها عندنا البت فى الليل؟!!

- أنا قمت في النوم مالمقيهاش؟!

إيه.. طارت إشاعة في البلد.

- إيه يا ولدي؟!

قالوا: والله مرت ولد فلان مالمقيهاش في

حضنه.

قالوا: دى من العمائل اللي كان يعملها أبوه

زمان.

- أبوه كان ياذي مخاليق الله.

- ربنا سخط ذريته، تاذيها الناس.

- أهو شاف يعني أبوه كان يسرق، وينهب

في مخاليق الله، صار ياما ولده في الآخر خدوا

مرته من حضنه.

- وإيه يعني عمل إيه؟!

- الانفلاح^(٦) بتاع الشخص ينفع الدرية.

- وإيه يعني؟

- أبوه كان شقي، وها من شقاوة أبوه حطت

في الوليد المسكين الغلبان.

- خدوا عروسته من حضنه وهو نايم.

صلبت على كامل النور.

خدوا عروسته من حضنه وهو نايم، قالت له

أمه:

- أقول لك يا بني.

قالت له حكاية أبوه.

قال لها: والله يامه أنا لما قلت لي روح في

الأول.. أبوك كان يسرق سرقة يقعد عليها على

طول السنة، ناكلوا فيها، فانا خدت البنقية

بتاعتي وخدت السلاح بتاعي، وتاني ماشي لما

رحت دخلت بيت صاحب أبوى ده.. خدت عجلين،

تنكت فيهم الفولة تزرع، طلعت نبيعهم في

السوق.. راح زبطني عتبيع فيهم، راح إداني..

اتفصلوا بواحد وتمانين جنيه، إدني لي^(٧) اثنين

وتمانين جنيه، وخذ العجول مني، بعدما خد

العجول مني.. إنتي قلت لي روح ادعيه، لما جيت

نكتب على العروسة، ندعيه لقيته هو صاحب

أبوى، لقيته صاحب أبوى اللي قلت لي عليه

إنت.

قالت: طاب.. إنتكل على الله وروح شوف

مرتك عنده هو.. روح شوفها تلقاها عنده.

خد بعضه وراح على صاحب أبوه.. أول ما

فنس^(٨) من بعيد قال:

- تعالى.. تعالى يا بني.

دخل..

- اعملي يا بت قهوة.

جابتها هي بإيدها، وصبت القهوة، قام قعد

يلوج فيها، قال له:

- عتلاج^(٩) على إيه؟! هي مرتك إنت ولا

مرتى أنا.. دى فلوسى أنا يا ولدى اللي مجوزك

بيها.. ومرتى أنا.

قام الواد سكت.

قال: يا بت.

وقال له: والله والله لولا عضم التربة وأبوك

اللى مات ونايم في دار الحق، أنا لو واحد غيرك

وعمل الخطية^(١٠) اللى عملتها في دى، ما نخلى

له أجل على الدنيا. إنما إيه، العمل اللى عملته

أنا مسامح فيه علشان خاطر أبوك اللي كان

سادد لي، وكان راجل صاحب وحبيبي وكنت

أقول له على كلمة نمشى سوا، وسادد لي، فانا

قنرت إنت ابني وأنا جوزك وياله على طول.

وبعدين قال له:

- خد مرتك وروح.

وراح مدني له مرته بعدها خدها منه، وعلم

عليه، وقال له: يا له روح.

الهوامش:

الراوي: محمد حسين (٧٢ سنة)، لا يقرأ ولا يكتب، القاهرة، الصومعة

شرقي، يسكن في مصر القديمة.

(١) وتجمع: رجع

(٢) زقاء: سقاء

(٣) نطقت: قالت

(٤) سد: قام بدور

(٥) حنخش: سوف تدخل - ليلة الزفاف

(٦) الانفلاح: ويقصد: العمل الطيب

(٧) إداني: أعطاني

(٨) فنس: - نظر

(٩) يلوج: ينظر إليها بتحق

(١٠) الخطية: - الخطيئة

مربعات من فن النميم

جمع وتلوين:

جمال عدوى

مقدمة

ولقد قمنا بجمع نماذج مختلفة فى معظم الأغراض الشعرية الخاصة بهذا اللون.

بعض النماذج

«فى التحية والسلام»

يقول الشاعر:

(١)

سلام الله عليكم.. يالى قاعدين جملة
عدد ما كتب الطلبة.. فى دفاتر الإملا
والقاعدة بيتهها.. والشايلة الصفيحة بتملا
عدد نجوم السما.. وعدد الحصاد والرملة

(٢)

سلام لعونى عام.. لعموم زماله.
سلم باليمين.. ثم ارتجع بشماله
صلوا ع النبى.. الطاطوا النخيل له مالوا
فتح له الورد.. ونبع الحجر جاب ماء له

يعتبر فن النميم من أنماط الشعر الشعبى المصرى الذى استلهمته الذائقة الشعبية عن بعض الفنون السودانية وذلك من خلال حل وترجال بعض قوافل التجارة ما بين أسوان والسودان، وهو شعر قليل الانتشار حيث إنه لا يتواجد إلا فى محافظتى أسوان والبحر الأحمر وذلك لما فيه من اتكاء شعراء هذا اللون على مفردات بيئية خاصة جداً لا تتواجد أو تتوازى معها بيئات مقاربة لها فى المحافظات الأخرى ويقدم فن النميم من خلال مطارحة شعرية يطلق عليها فى المجتمع الشعبى عبارة (جسر النميم)، ويتبارى فيها عدد من الشعراء فى غرض شعرى واحد أوفى عدة أغراض شعرية، وتتعدد أغراض فن النميم وتنوع ما بين الزهد والتصوف، التحية والسلام والتهنئة، الرصف والحب والهجر، الغزل، النزاعات الوجدانية، النصائح والعظات، الفخر والمدح، العتاب والشكوى. ومن أساسيات فن النميم أن تبدأ المطارحة الشعرية بالبسملة ثم مدح الرسول الكريم «صلى الله عليه وسلم» ثم تحية الحضور وتهنئة أصحاب المكان، ويعتبر جمهور الملقين هو الحكم الفاصل على براعة وإبداع الشعراء فهم يتفاعلون بمشاعرهم مع كل مربع جيد يروق لهم.

«فى الزهد والتصوف»

يقول الشاعر:

(١)

صلاة الله.. على طه الحبيب.. المرضى
ملء الكرسي.. واللوح والسماء.. والأرض
واضعافاً واضعاف.. كل السنن والفرضى
تغشاك يا ابن عبد الله.. يا نضيف العرضى

(٢)

حديث عن الرسول.. يوم الحساب اجتأه
وصاحب الخيرات.. حتماً بيان إنتاجه
دنيا وآخره.. الخلق ليه يحتاجوا
الملكى والرئب.. وال كان مركب تاجه

«فى المدح والفخر»

يقول الشاعر:

(١)

اصل العربى فارس.. من طبيعة حاله
يشد وثاق جميله.. وفوقيه يحط رحاله
يتفقد فى الأثر.. زى حاجة رايحاله
ويستنشق هوا... الوادي الوسيع رايحاله

(٢)

صلوا ع النبى.. الذى لأمته يحاديه
ومن بين الأمم.. لما الله يناديه
يقول.. امتى.. امتى.. على الصراط يعديه
ويضرب على صدره.. ويقول أنا ليه

«فى الشكوى من الحياة»

يقول الشاعر:

(١)

ليه دوم الفقير.. فوق الدماغ سكينه
وفى سجون الحياة.. بدون قفول سكينه
شوف جرحه البسيط.. مش لاقى ليه سكينه
اول مازلت قدمه.. كل زول سحب سكينه

(٢)

كم كدابة يا دنيا.. وغريبة إمورك
كم بدلتى بالحنضل.. فى الحلق أحلى تمورك
كيف الغابة.. ب التعلب.. خدعتى نمورك
والأسد إالى.. كان ملكك.. أصابه ضمورك

«فى الهجر والعتاب»

يقول الشاعر:

(١)

ناوى على السفر.. قالت أعمل إيه.. من بعدك
قلبى راح يصير.. مشغول.. بغيايك وبعدك
قلت لها الوداع.. قالت يعدل سعدك
ومدت إيديها تسلم.. والدمع قال خُد وعدك

(٢)

الليل سقانى الحنضل.. وقايا.. وقايا
وعلى نهاية عمرى.. أيام قليلة بقايا
حرمنى وحرم روى.. من ناس يريدى لقايا
وبشيك للغرام.. ياللى أنت السبب فى شقايا

«فى وصف الغزل»

يقول الشاعر:

(١)

أنا مثلها ما رأيت.. فـ العالمين قطيبه
جميله مثقفه.. وأبرز صفاتها الطيبه
أصلة النسب.. والقـد فيها.. رطيبه
يلضوع الطيب.. إذ هي.. أطيب بالطيبه

(٢)

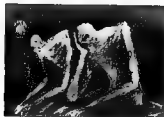
ياللى نبأدى لك.. وما بتردى وقاعدة رزينة
تشبلى وتحطى.. فى مقل العيون.. تازينة
خلقتى فى جمال.. يا زائنة من غير.. زينة
العين اللى ما شافت.. نظرة عنيكى.. حزينة

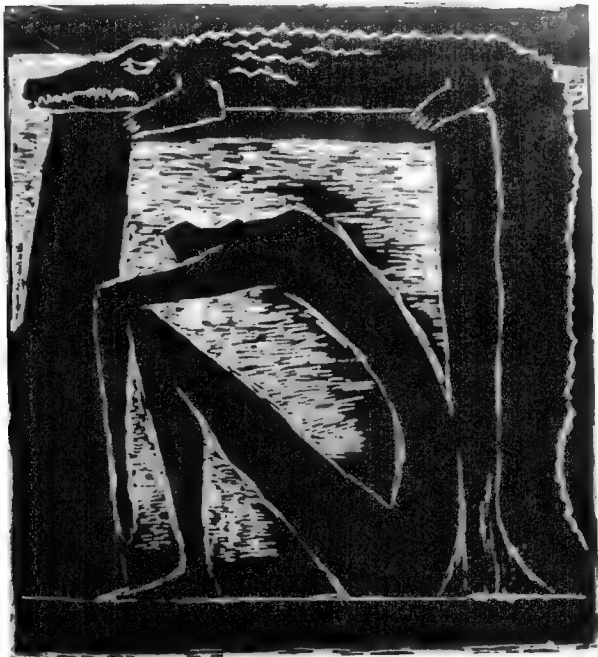
(٣)

بخطرته وتقيله.. أعجاب العباد.. بخطرته وتقيله
شعره.... كريش النعام.... سابل عليه منديله
قعدت ع البساط.... مشاطته بالمشط تناديله
أخذت جُمعتين.. ما كملت تسريحه ولا تجديله

(٤)

ياللى لابس الجونلة.. وفيها خايل جسمك
حباك القلب.. ومكسوف أقول.. مين اسمك
مصرى وشلخوك سودانى.. وجمال الله فى رسمك
لو عطشو الزهور.. يروى البساتين نسـمك





حكاية طائر السعادة

(من المأثورات الصينية)

ترجمة: إنجي عادل صلاح الدين

للبحث عن طائر السعادة وقبل ذهابه قدّمت إليه فتيات القرية «خمر شعير الهضاب» كما أقت الأمهات على رأسه شعير الهضاب وتمنوا له التوفيق والسلامة.

وبدا «وانغ جيا» رحلته نحو الشرق البعيد مزوداً بدعاء الأهل وتمنياتهم وأملهم في مجيء طائر السعادة ليزور قريتهم.

وفي أثناء سيره شاهد بعيداً الجبل الجليدي الكبير يتلأأ مثل الفضة البراقة، وفي هذا الحين ظهر له مارء عجوز : ذا لحية سوداء وقلء صوت الغراب ، وسأل المارء الشاب: من أنت أيها الشجاع وماذا أتى بك إلى هنا؟

أجاب الشاب: اسمى «وانغ جيا» ولقد اتيت للبحث عن طائر السعادة، فقال له المارء: إن كنت تريد العثور على طائر السعادة فعليك أولاً ذبح «أم لوء سانغ» وإلا فسوف أعاقبك بأن أجعلك تسير خمسمائة كيلو على شاطئ من الأحجار المتناثرة.

يحكى انه فى قديم الزمان فى شيتانغ (هضبة التبت) انه مكان قفر وموحش، لاتوجد به أنهار أو حقول، ولا أشجار أو خضرة ولا دفاء فيه أو سعادة . وكان سكان شيتانغ يشعرون بالجوع والبرد الدائمين طوال العام. لا يعرفون للسعادة شكلاً، ولكنهم كانوا يؤمنون بأن السعادة موجودة بمكان ما على وجه الأرض.

وكان شيوخ القرية يقولون: إن السعادة هى طائر جميل يسكن الشرق بعيداً فوق الجبل الجليدى، وأينما طار يجلب معه السعادة، ولكن هناك ثلاث عجاىز من المردة يمسكون بهذا الطائر الجميل، وكانوا عندما يهزون لحاهم غضباً يمكنهم القضاء على أى إنسان، وفى كل عام يذهب أناس كثيرون للبحث عن طائر السعادة ولكنهم لا يعودون ولا يستطيعون الوصول لطائر السعادة.

وفى أحد الأعوام، أرسل أهل القرية شاباً «نكيا» شجاعاً طيباً يدعى «وانغ جيا»

عيون الفتاة الجميلة! كيف يمكنني أن
أهديك إياها. فانا لا أجرؤ على فعل كهذا.
فغضب المارد غضباً شديداً وهز لحيته فانفقات
جوهرتها عينيه في لمح البصر وأصبح
الشباب ضريراً، فأخذ يتلمس طريقه بخطى
متعثرة ليعبر ما تبقى من الطريق، وعندما
وصل إلى قمة الجبل الجليدي كانت قد
خارت قواه..

وفجأة سمع «وانغ جيا» صوتاً حنوناً
دافئاً رقيقاً يقول: أنا طائر السعادة يا أيها
الشباب الجميل هل أتيت للبحث عنى
فتهللت أساريه قائلاً: نعم لقد أتيت للبحث
عندك، فنحن هناك فى شيتانغ نطوق لرؤيتك
فطراً ليذا، فلى الطائر نداءه ومر برفق على
عينى «وانغ جيا» ليرتد إليه بصره
وأصبحت عيناه أكثر بريقاً مما كانت عليه.
وقدم طائر السعادة للشباب بعض الفطائر
ليأكلها فاندملت جراحه وأصبحت عضلاته
أكثر قوة وصلابة وأخذ طائر السعادة «وانغ
جيا» على جناحيه متجهاً نحو قريته فى
«شيتانغ»، وسال الطائر الشاب ماذا تطلب؟
فقال له الشاب: نريد دفئاً وسعادة، مزيداً
من الغاب واعشاباً نضرة، نريد حقولاً
وانهاراً.

ووقف الطائر فوق قمة احد جبال
شيتانغ ونادى نداءه الأول بصوته العذب
الرخيم فاخرقت اشعة الشمس الضباب
وعم الدفء القرية . ثم نادى طائر السعادة
النداء الثانى فاكتسى سطح الجبل وسفحه
بالغابات وتفتحت الزهور وغردت مئات
الطيور.

وبندائه الثالث تفجرت الأنهار تحت
سفح الجبل لتنبث حقولاً زمردية اللون.
ومنذ زيارة طائر السعادة لشيتانغ
تحولت من مكان قفر موحش فقير إلى أرض
السعادة..

فرد «وانغ جيا» احب أمى ولا يمكنني أن
أذبح أمهات الآخرين فاعمل ما يحلو لك.
غضب المارد غضباً شديداً وهز لحيته
فتحول الطريق فى لمح البصر إلى حجارة
صغيرة حادة كالمسكين. مشى «وانغ جيا»
بعض الكيلو مترات فتمزق حذاه، وبعد
عدة كيلو مترات أخرى جرح قدمه وأخذ
ينزف، ولكنه لم يراجع بالرغم من صعوبة
ووعورة الطريق. وكان يفكر بأنه لا يمكن
أن يخذل أهل قريته الذين يتلهفون لعودته
ومعه طائر السعادة. ولما لم يعد قادراً على
السير على قدميه فكر أن يتسلق الجبل
فتمزقت ملابسه وجرحت يديه ولكنه تخطى
أخيراً الشاطئ الحجرى. وظن أنه نجا
ولكن المارد الثانى ظهر له بلحيته الصفراء
وقد قلد صوت هبوب الرياح وسال المارد
الشباب: أتريد أن ترى طائر السعادة؟ إن
كان كذلك فعليك أولاً أن تدس السم للعجوز
«سيلانغ» وإن لم تفعل فسوف أميتك جوعاً .
فقال الشاب: أنا لا أجرؤ على فعل هذا، فانا
أحب جدى ولا يمكنني أن أؤذى الآخرين .
فهز المارد ذا اللحية الصفراء لحيته غضباً
لتهب ريح عاتية أطلحت بجعبته التى
تحمل زاده وتحول الطريق أمامه إلى
صحراء لا زرع فيها ولا ماء. فتقدم الشاب
بشجاعته المعهودة ليعبر الصحراء وسار
فى الصحراء القاحلة أياماً وأياماً حتى
أحس بدوار من شدة الجوع ، وسار أياماً
أخرى مثالماً وكان سكيناً مزق أمعاءه وبعد
عبوره المسافة التى فرضها عليه المارد كان
قد أصبح هيكلاً من العظم.

ولم يمهل القدر ليظهر المارد الثالث ذا
اللحية البيضاء مقلداً صوت الرعد قائلاً له:
إذا أردت أن ترى طائر السعادة فعليك أولاً
أن تاتينى بجوهرة عين الفتاة «تاي ما»
وتهدية إلى ، أما إذا نطقت بكلمة «لا»
فسوف أفقا جوهرة عينيك، قال «وانغ جيا»

القرن الأبيض

(حكاية صينية)

تأليف: برنار كلافيل

ترجمة: خليل كلفت

الملازم الأول يقوم بدورية تفتيش، اختفت نولى. وفي الحال وضع إيويانج الطابور في حالة الاستنفار، وبدأت أعمال البحث. وقد استمرت قرابة شهر قمرى دون أى نجاح.

ستفكرون فى انه تصور غريب، من جانب رجل عسكرى، لمهنته أن يتخلى عن الحرب لكى يبحث عن زوجته، ولكن لأن قيام مبعوث بحمل رسالة إلى المركز العام للقيادة كان يستغرق شهوراً عدة، فإنه لم تكن هناك أهمية لأسابيع عدة قبل انطلاق العمليات الحربية. ثم إن زوجة الجنرال الذى يقود الجيش المعادى . وهذا ما لم يكن عرفه إيويانج بعد . كانت قد اختفت، بحيث إن الجيشين كان لديهما، إلى حد ما، شىء آخر يقومان به غير الحرب.

هذه قصة حدثت فى عام ٥٤٥، فى ظل سلالة ليانج، أثناء الحملة التى شهدت قيام جيش كبير، موضوع تحت قيادة الجنرال الشهير لين كنج، بشن الحرب فى جنوب البلاد.

وكان لين كنج قد عهد بقيادة طليعة حملته العسكرية إلى ملازم أول شاب اسمه إيويانج هو. ولأن الحملة كانت تنذر بالاستمرار سنوات كثيرة فقد اصطحب ضباط كثيرون زوجاتهم معهم. وكان إيويانج قد فعل الشىء نفسه لأنه لم يتزوج إلا منذ أشهر عدة، ولم يكن ليقبل، لقاء أى شىء على الإطلاق، أن يترك نولى، زوجته الشابة التى كانت هى اللطف ذاته، والأناقة ذاتها، والجمال ذاته.

ولكن ذات ليلة عسكر فيها الطابور الصغير فى أعماق الغابة، بينما كان

لوجه مع ثلاث نساء شابات جئن لأخذ الماء. وكانت النساء الثلاث على قدر كبير من النحافة وكان الفرع مرسوماً على نظراتهن. وعندما علمن من هما الرجلان وعمَّ يبحثان، شرحن لهما أن نولى وزوجة الجنرال كانتا، مثلهن، أسيرتي القرد الأبيض الكبير، ملك الجبل. وكُنْ لا يخرجن إلا ثلاثاً ثلاثاً من أجل سخرة الماء وسخرة الحطب، ولكن كان عليهن في بقية الوقت أن يبقين حبيسات في مغارة. وعلى أى حال، فلئن النهر كان يدور حول الجبل لم تكن لديهن أى فرصة للهرب لأن المياه كانت مليئة بالشعابين السامة.

فكر الملازمان لحظة بإمعان، ثم قالوا للنساء:

«انتظرن هنا. ما دمنا نعرف أن القرد الأبيض شره، فإننا سنقبض عليه من طريق الشراية».

عبرا النهر من جديد، وأحضرا أربعة كلاب سميكة جداً وريميلاً من كحول الأرز. وعندما لحقا بالأسيرات أعطياهن الكلاب وملاً بالكحول دلواً من الدلاء التى يحملنها.

«ولتفسير تاخركن قلْنَ انكن رايتن هذه الكلاب وأن القبض عليها استغرق وقتاً طويلاً. وسيامركن بطبخها. وسوف تضعن كثيراً من الملح والفلفل فى الطبخ. وفى عصير الفواكه الذى يشربه عادة، سوف تقمن بصب هذا الكحول. وعندما يسكر القرد الأبيض ويفقد وعيه، ستأتى واحدة منكن إلى هنا، وسوف تنصرف».

كان إيويانج ورجاله قد بدأوا يصابون بالياس، عندما وصلوا ذات صباح أمام جبل ذى منحدرات مشوشة توجد فيها أشجار مغطاة بنباتات متسلقة تنمو بين كتل ضخمة من الصخور. وفى سفح هذا الجبل، كان يجرى نهر عريض وعميق. ولم تكد فصيلة الهندسة تنتهى من صنع طوف من الخيزران للعبور عليه، حتى جاء احد جنود الدورية وقال للملازم الأول:

«الأعداء هناك، على بعد مائتى خطوة، وقد انتهوا أيضاً منذ قليل من صنع طوف».

— ساذهب الآن للقائهم، قال الملازم الأول. هذه ليست اللحظة التى نتقاتل فيها».

ذهب إلى هناك، بالفعل، واستقبله الملازم الأول تشو وانج الذى أصغى إليه ثم قال له:

«أنا أبحث بالتحديد عن زوجة جنرالى. هذا مضحك، ألا تعتقد هذا؟».

— بالطبع. لكننى قلق قليلاً؛ لأن زوجتى ذاتها هى التى أبحث عنها.

— هذا صحيح. لقد نسيت. اعذرنى. لكن هل تريد أن نبحث معاً؟

— كنت على وشك أن اقترح عليك هذا. فلنترك هنا رجالنا الذين سيلعبون الماجونج فى انتظارنا، ونعبر نحن هذا النهر».

ركبا السفينة الشراعية الخيزرانية، وما كادا يغوصان عشرين خطوة تحت أوراق شجر الجبل حتى التقيا وجهاً

وبطبيعة الحال، عندما عادت الأسيرات إلى المغارة، كان القرد الأبيض هائجاً من الغضب لتأخرهن. ومع هذا، فإنه لم يكن لديه أي تفسير يعطينه لذلك. وبمجرد أن رأى الكلاب أخذ يرقص من الفرح وأخذ يغنى أغنية أكل الكلاب:

أه يا كلبى الجميل

السمين المكتنز بالشحم

إننى سوف أكلك تماماً

سوف أكلك حتى مقودك، إلخ.

أسرعت النساء إلى ذبح الحيوانات المسكينة، وقمن بحشوها بالأعشاب العطرية دون أن ينسين، بطبيعة الحال، الملح والفلفل. وأوقدن ناراً كبيرة عند مدخل المغارة وحملت الريح التي كانت تسوط الدخان رائحة الكلب المشوى إلى الضفة الأخرى للنهر، حيث قال الملازمان الأولان لبعضهما أن أمورهما تسير على ما يرام. وبالفعل فإنهما لم يكادا يجدان الوقت ليلعبا أدواتاً عدة من لعبة الماجونج حتى نادتهما إحدى النساء. ركباً الطوف مصطحبين عشرة من الرجال المسلحين جيداً (خمسة من كل جيش) وكانوا يحملون حبلاً متينة من القنب.

ولن أصف لكم ابتهاج النساء ولا ابتهاج إيوانج عندما عثر على نولى، ولن أصف من جهة أخرى سرور الملازم الأول تشو وانج الذى كان يعلم جيداً أن الجنرال سوف يكافئه بترشيحه لرتبة النقيب. تم تقييد القرد الأبيض تقييداً متيناً، وعندما أفاق، لم يكن بمقدوره إلا

أن يدبر عينيه غاضباً عندما اكتشف أنه كان قد غادر جبله. وحوله من كل ناحية، كان الجنود والنساء المحررات يرقصون ويغنون على ضوء المشاعل.

وفى اليوم التالى، عندما جاء وقت

الرحيل، أراد كل واحد من الملازمين

الأولين أن يصطحب هذا الحيوان الفريد

بارتفاعه الذى يبلغ ثمانية أقدام وبفروه

الأبيض. وحدث خلاف أدى إلى مواجهة

بين الضابطيين، ثم الجيشين اللذين

اشتبكا بالأيدي قبل أن يشتبكا بالسلاح.

وكانت ضجة قتالهما عالية إلى حد أن

أغلب رجال الجيشين أتوا فى الحال

فكانت هناك، فى الغابة، معركة مرعبة.

القتلى والجرحى بالآلاف، والزحف،

والنقهر، والتلاحم، والهجمات، وأخيراً

كل ما كان ينبغى لاندلاع حرب حقيقية

يذكرها التاريخ.

وعلى كل حال، فإن الجيشين كان قد تم

إعدادهما للاقتتال، حسناً، ولكن من أجل

قرد!

وخصوصاً فإنه لا أحد منهما استطاع

أن يصطحبه. لأن هذا القرد، الماكر كما

ينبغى للقرد، استغل المعركة فى التخلص

من قيوده والاختفاء فى أعماق الغابة

الكثيفة.

ولأن الجنود كانوا قد تركوا الطوف

قرب الشاطئ؛ فإنه لم يجد صعوبة فى

أخذه للعودة إلى جبله.

ومنذ ذلك الزمن، يقول الناس فى

الصين: الاقتتال من أجل ملك القروء، كما

يقول الناس فى فرنسا: الاقتتال من أجل

ملك بروسيا.

في الصين، تشغل القردة مكانة خاصة. أحد هذه القردة، سون هو-زى، الذي نشأ من بيضة، انتهى بعد مغامرات خارقة بالقرد بالخلود. غير أن القرد الذي خطف نولى، زوجة الملازم الأول إيوانج، يستدعى في نظرنا بالأحرى الشياطين التي كانت تقيم في الجبال قديماً.

وفي السويد، وفي أرمينيا، وفي اليونان، وبالطبع في بلاندا، تكثر الأساطير المتعلقة بشروء هذه الوحوش. وكانت شياطين منها، مثل القرد الأبيض، متخصصة في خطف الشباب، وكانت شياطين أخرى تجعلهن يهبن أنفسهن.

وفي جزيرة سيرا، في اليونان، كان ثعيان باثني عشر رأساً يطالب كل أسبوع بضحية بشرية تحت طائلة منع الوصول إلى ينبوع الماء الوحيد في المدينة. وفي النوبة، واجه بطل، اسمه همذ، تمساحاً كان يقطع مجرى النهر. وكان يُوهب كل يوم فتاة حتى يمكن أن يتدفق الماء. وفي فرنسا، قتل حطاب حيواناً بسبعة رؤوس. وكمكافأة له تزوج البطل من ابنة الملك.

وفي بوريونيه، بالقرب من قرية لاشو، اختار تنين برأس أسد، ذو قرون، وله جناحان ضخمان، مسكنه على قمة جبل، ربه دو سول. ويروي إميل جيومان هذه القصة في كتابه *Au vieux temps* (Éditions des Cahiers bourbonnais) [في الزمن القديم].

في كل عام، في الأحد السابق لعيد الميلاد [الكريسماس]، كان الوحش يظهر ويلتهم فتاة مسكينة. وكان يعود إلى كهفه، تاركاً السكان الآخرين في البلدة في سلام لمدة عام. وكان يتم اختيار الضحايا بالقرعة. أما الفتاة المختارة بهذه الطريقة، فكان يتم تقييدها في أعلى قمة الجبل، وكانت تنتظر الموت. وأثناء هذا الوقت كان الناس، في القرية، يصلون. وذات يوم حدد الحظ فتاة عمرها ستة عشر عاماً، اسمها مادلين، وكانت خطيبة فتى شجاع، اسمه فرانتس. وفي التاريخ المحدد للتضحية، استعدت مادلين، بملابسها البيضاء، لتسلق منحدرات الجبل، عندما وصل فرانتس مصحوباً بكلي حراسة ضخمين (نوج).

اقترح الفتى الباسل أن يطلق إلى الأمام ويصارع التنين. وصفه سكان البلدة بأنه مجنون، وحاولوا الإمساك به، خوفاً من انتقام التنين. ومع هذا تقدم الفلاح بحزم نحو ربه دو سول.

كانت المعركة، فيما يبدو، طويلة جداً، غير أن فرانتس خرج منها منتصراً. وعندما عاد برأس الأسد المغرور في حذ سيفه، هتفت له القرية كلها. ويمكنكم أن تتخيلوا بسهولة الاحتفال الذي أقيم بمناسبة زواج فرانتس من مادلين. وتحسرت المنطقة أخيراً، ومنذ ذلك الحين عاشت الفتيات في أمان.





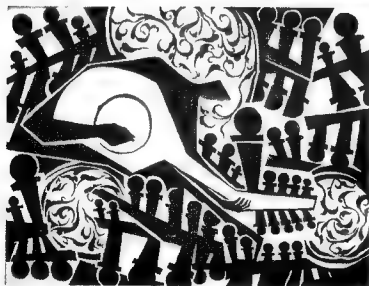
طباعة ورسم



نكوبن (جواش)



اسرخ - (حجر حسب)



نغم شرقى (يلاستيك)



تحصير (جواش)



الظل والحقيقة (أكبريك)



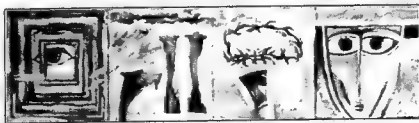
تركيب (رسم جبر شمس)



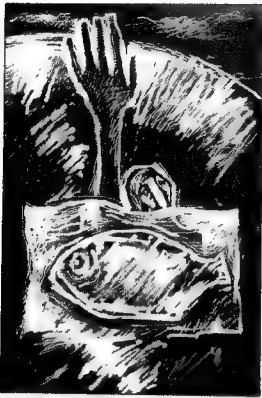
تكوين (أكبريك)



تركيب حزينة (أكبريك)



تكوين (أكبريك)



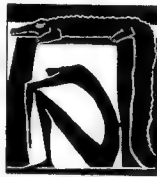
الإنسان والسمة (كومبيو جرافيك)



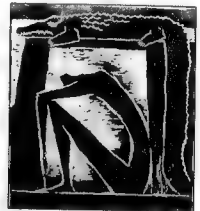
أملات حرنه (كومبيو جرافيك)



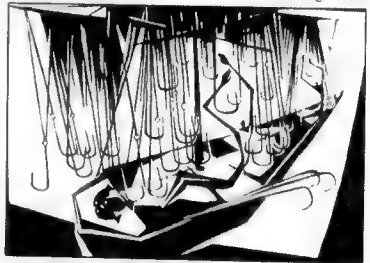
الستانير (بلاستيك)



القدر (أكليديك)



القدر (طبع حشب)



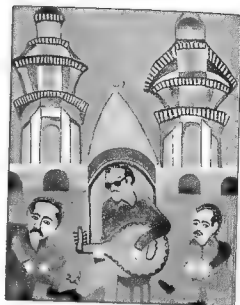
الصيد (بلاستيك)



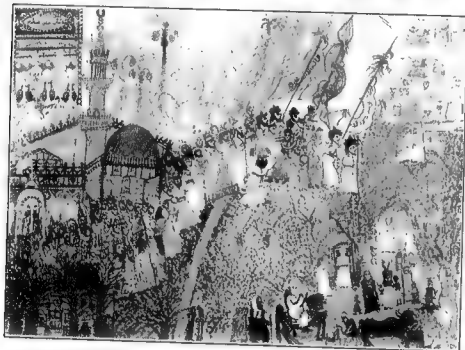
تكوين (أكليديك)



السقا بفرع الماء (احمد فرحات)



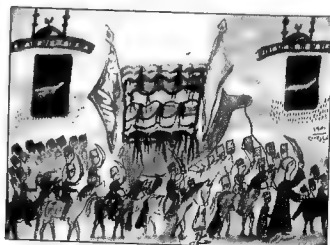
الشيخ يعزف على العود (محمد علي)



المولد النبوي (رمضان سويلم)



رقصة الفجر (محمد هارون)

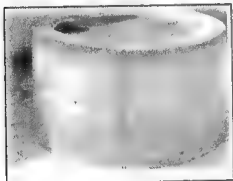


المحمل (رمضان سويلم)

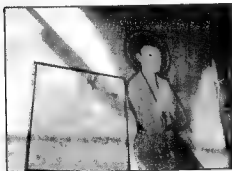
الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر



السيدة العذراء تحمل المسيح



بئر الماء المقدس



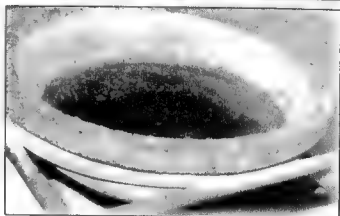
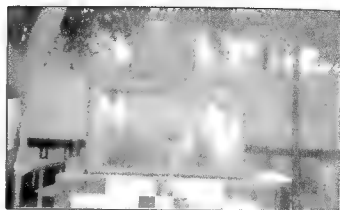
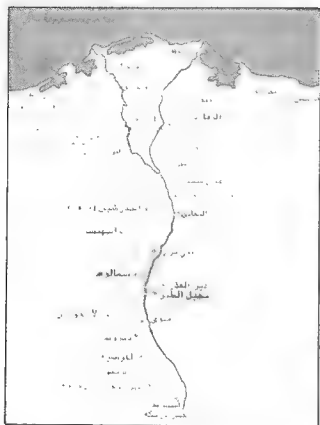
إحدى أيقونات الشهيد أبانوب النهيسى



كنيسة السيدة العذراء والشهيد أبانوب



حامل الأيقونات القديمة



رحلة العائلة المقدسة في أرض مصر

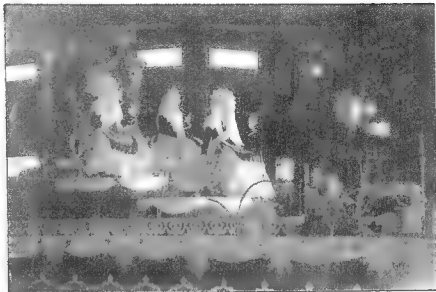
الماجور المقدس



بعض الهدايا التي تباع في الاحتفال بمولد السيدة العذراء



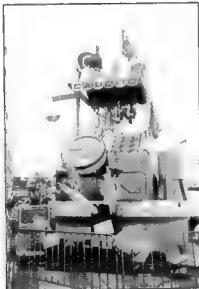
مخاوف تجاه العالم



ملكوت احتفالات النار والليل



نهاية الاحتمال



الحواف من الماضي

فنون النار والكرنقال والكوميديا في احتفالات المساء



الخط ... صناديق ...



رؤية عربية لشرق



مكتبة الفنون الشعبية



من ذاكرة الفولكلور

(٥)

لويس عوض

(١٩١٥ - ١٩٩٠)

إعداد: نبيل فرج

ومع إيمان لويس عوض بالأصالة القومية والثقافة الشعبية، فقد كان يرى ضرورة غلبة هذا التراث القومي والشعبي وتفتيته مما يمكن أن يعيدنا إلى الماضي الغابر، أو يعوق الثقافتين بالإنسانية التي يتعين أن نشترك معها في التراث الإنساني العام، بلا تناقض بيننا وبينهم .

وعدم التناقض بين الأدب القومي والأدب الإنساني لا يقتصر في كتابات لويس عوض، على أدب الفصحى، بل إنه قد يتحقق في أدب العامية باكثر مما يتحقق في أدب الفصحى.

ويذكر لويس عوض في مقدمة كتاب دمغمرات حمامة تطير كالسهم للكاتب اليوناني أيفان نجيلوس أفيروف، الذي ترجمه نعيم عطية إلى العربية وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠، بأن الصراع بين الفصحى والعامية في اليونان الحديثة اشتد في أوائل القرن العشرين وانتهى بغلبة العامية إلى الحد الذي لم يعد فيه أحد من الكتاب أو الشعراء له وزن في اليونان إلا ويكتب بالعامية، وهي اللغة الشعبية التي تعرف باسم «الهلاينية» وتستخدمها الدولة كلفة رسمية منذ سقوط الحكم العسكري في اليونان في ١٩٧٤. وبهذه اللغة أخذ هذا الأدب مكانته بين الأدب العالمية.

يشكل الأدب الشعبي والفولكلور ركناً أساسياً في المشروع الثقافي للدكتور لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠).

وللإحاطة بهذا الركن الذي بداه لويس عوض في الأربعينيات من القرن الماضي، لابد من مراجعة كتيبه الخمسين المؤلفة والمترجمة، والمقدمات التي كتبها لعدد من الكتاب والمترجمين، لأنها تتضمن بصورة أو بأخرى ما يفصح عن احتفاله بالفنون والأدب الشعبية في مختلف الثقافات والمضمارات، ولا يكاد يخلو منها كتاب.

ونعوة لويس عوض للاحتفال بالأدب الشعبي والفولكلور تنبع من المرحلة التي نشأ وعاش فيها: أي إنها سلبية زمنها، إذ لم يكن الجيل السابق يولى هذه الأدب والفنون الاهتمام الذي قدمه لويس عوض ومعاصروه، قبل ثورة ١٩٥٢ ويعدها.

ويذكر لويس عوض بكل تقدير، في مقدمة هؤلاء المعاصرين، عبد الحميد يونس الذي دعا قبل لويس عوض إلى تذوق أدب الشعب، وإلى إنشاء أدب شعبي موضوعه الشعب، ولغته لغة الشعب. ويجب أن نذكر أيضاً من رواد هذه المرحلة الذين احتفلوا بهذا الأدب، وحاولوا مثل لويس عوض وعبد الحميد يونس أن يدخلوا في نسيج الحياة الثقافية، عدداً كبيراً من الأسماء، في مقدمتهم بكل تأكيد أحمد رشدي صالح.

صفحات جديدة كتبها لويس عوض في نهاية الكتاب عن هذه التجربة الشعرية في أبعائها التاريخية التي كان قد مضى عليها آنذاك نصف قرن.

وليست هناك ضرورة بالطبع إلى القول بأن دعوة لويس عوض للكتابة بالعامية لا ترجع إلى ضعف لغته الفصحى، ذلك أنه صاحب أسلوب رفيع في العربية. عرف طيبة هذه اللغة كما عرف طيبة غيرها من اللغات التي اتقنها. ومن المسلم به أن أسلوب من يجيد أكثر من لغة يكون أفضل وأكثر إككاماً في بيانه ممن لا يجيد غير لغته الفصحى وحدها.

وبفضل هذا التعدد في معرفة اللغات عرف لويس عوض كيف يُجودُ أسلوبه ويطويعه لحمل أسمى المشاعر وأعرق الأفكار، وإن لم يسلم هذا الأسلوب من بعض الأخطاء النحوية التي أشار إليها طه حسين في حديثه عن قصة «شبح كانترفيل» للكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد التي ترجمها لويس عوض ووردت فيها «اغلاط مؤلة في النحو العربي ما كان ينبغي أن تفوت المترجم» (مجلة الكاتب المصري، مارس ١٩٤٦).

وعلى الرغم من أن لويس عوض هوجم كثيراً في حياته من اليمين واليسار، فإن دعوته للعامية لم تستوقف نقاده إلا بنسبة ضئيلة، لا لأنه عدلٌ فيها أو نقحها - على حد تعبيره - وإنما لأنه كان حريصاً على نفي التعارض بينها وبين الفصحى، فتكون العامية لغة أدبية جنباً إلى جنب الفصحى، وليست بديلاً عنها.

والدعوة للعامية أو لكتابة بالعامية لا تبدأ بلويس عوض وقد يكون من الأصوب أن نقول إنها اختفت به، لأننا لا نجد أحداً بعده ويعد جيله دعاً إليها بهذه القوة، رغم تعدد التجارب بالعامية، بسبب اتجاه الحركة الثقافية بعد ثورة ١٩٥٢ اتجاهاً عربياً قومياً.

أما قبل هذا التاريخ، فقد عرفت الثقافة المصرية والحركة الوطنية منذ أواخر القرن التاسع عشر أسماء كثيرة كتبت وترجمت بالعامية، ابتداءً من عبد الله الخديم ومحمد عثمان جلال، ووجدت من تقدير المثقفين والعلامة ما يفوق تقديرهم لأدب الفصحى وأدباء الفصحى، لأنهم بلغوا بهذه اللغة العامية من النفوس ما لم يبلغه نظراتهم في الفصحى، مهما علا شأنهم في التخليد والتجديد.

وهناك فريق كبير في رأي لويس عوض بين الأدب الشعبي المجهول المؤلف الذي يتمثل في السير والملاحم والمواويل، وبين الأدب والشعر الذي يكتبه الكتّاب والشعراء في هذه الثقافات المختلفة باللغات العامية، معبرين بها عن أفكار ومضامين اللغات الأصلية أو الرسمية.

ولم يكن لويس عوض في استقبال الوافد خطراً من أي نوع، لأن الثقافة القومية الأصلية، وتشمل أدب الفصحى والعامية، قادرة دائماً على امتصاص هذا الوافد، وإذابته في كيائها.

ولويس عوض من الذين نادوا بالكتابة بالعامية، وقدم تجارب بها، أملاً في أن يكون لنا منها لغة أدبية ونصوص رفيعة، لا تقل دقة وجمالاً عن اللغة الفصحى، ثقة منه بأن العامية تملك من المقومات والإمكانات ما تستطيع أن تعبر به عن كل ما تعبر عنه الفصحى سواء بسواء.

ويضرب لويس عوض اللث بالآداب الأجنبية التي خرجت من عاميات اللغة اللاتينية القديمة كالفهرسية والإيطالية والإسبانية، وغدت لغات عالمية، كتبت بها أعظم الآثار وعلى هذا الشرار كان لويس عوض يرى أن العامية المصرية لا تقل عن هذه اللغات الأوروبية الحديثة، بل هي مثلها، يمكن أن يكتب بها أعظم الآثار.

وقد حاول بنفسه أن يطبق دعوته ويقدم تجارب فنية، فكتب بالعامية كتاباً جميلاً يعده النقاد من أفضل كتبه، عنوانه «مذكرات طالب بعثة» وضعه سنة ١٩٤٢، وصدر عن مؤسسة رين اليوسف في سلسلة الكتاب الذهبي في نوفمبر ١٩٦٥، ووزع في طرحة الأول مع باعة الصحف نحو عشرين ألف نسخة، وهو رقم قياسي في التوزيع، لم يصل إليه كتاب أدبي في عصرنا الحديث بلا استثناء.

وكان لويس عوض عندما ألف هذا الكتاب بالعامية قد أقسم ألا يخط حرفاً واحداً إلا بها، غير أنه لم يستطع أن يفي بهذا القسم فاعل المستقبل يحمل لنا كتاباً من الطراز نفسه يحقق وعد لويس عوض الذي حثت به، دون تضحية بالفصحى ويترأثها العريق في الشعر والنثر.

كما أن للويس عوض تجربة أخرى في العامية نطالعتها في بعض قصائد ديوانه «بلوتولاند» الذي صدر في ١٩٤٧ في طبعة خاصة من ألف نسخة على نفقة المؤلف، ثم أعيد طبعه في الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٨، متضمناً



عوض - تجاوز الماضي الذى يتعارض مع متطلبات العصر، ويتعارض مع معايير العلم والعقل.

وما لم يكن الإبداع القومى على مستوى الإبداع العالمى، ومتفقاً مع آخر صيحات الفن، فإنه يرفضه، ولا ينظر إليه إلا ككأثر، والآثار مكانها المتألف.

وعند لويس عوض أن من أراد أن يتعرف على تاريخ الإنسان أو تاريخ البشرية، وعلى معتقداتها المتوارثة ومعارفها وأفراحها ومواجعها، لابد له من الاهتمام بالأدب والفنون الشعبية بصفتها المعبر الحقيقي عن خصوصيتها وتواصلها مع الآخر .

إن من يريد أن يعرف الشخصية الوطنية أو يطلع على صراع الأمة العربية ضد الغزو الأجنبى لدولة الروم، لن يجده بالوضوح الذى تسفر عنه السيرة الشعبية، سيرة «ذات الهممة».

وبالقياص نفسه من يريد أن يتعرف على تاريخ أو حضارة اليونان، فإن الإلياذة والأوديسا لهوميروس يمكن أن تعداه بهذا التاريخ.

وليس اهتمام لويس عوض بمشكلة النص والتراكم الثقافى الذى يحقق تكوين هذه الآثار الخالدة، ويفرق الاصيل منها من للنحول، غير بعد من أبعاد احتفاله بهذه

وإذا سلمنا بأن لغة التعبير هى اللغة التى يتكلمها الناس، وهى ليست على مستوى واحد فى التعبير، فإن الكتابة بالعامية الأدبية مع الكتابة بالفصحى وليس خصصاً منها يعد إضافة للموروث الثقافى فى الفصحى والعامية، لا ينبغي أن نهون من شأنه، خاصة وأن فى العامية من للعانى والمضامين الإنسانية المرفهة ما لا يمكن أدائه أو الإعراب عنه إلا بها.

وإلى جانب الدعوة للعامية والكتابة بها، فإن للويس عوض جهوده أو محاولاته فى جمع الأدب الشعبى ودراسته، قام بها فى غضون الحرب العالمية الثانية فى المنيا. ولكن الحصيلة التى خرج بها لم تكن كما توقع، فانصرف عنها.

ويعرض لويس عوض فى مقدمة كتابه «دراسات أدبية» (دار المستقبل العربى، ١٩٨٩) تجربة أخرى فى جمع هذا الأدب ترجع إلى سنة ١٩٧٣، سجل فيها، فى منطقة سنجور القبلية بالفقير، مجموعة نصوص من محفوظات الفلشدين، وادونَ فيها موال «ناسة وأيوب»، وعلق عليه.

ويتصل بهذه الجهود: المسرحيات الفولكلورية التى وجدت فى الفقير، وكلف لويس عوض، حين كان مسئولاً عن القسم الثقافى فى جريدة «الأهرام» فى الستينيات الكاتبين أحمد بهجت وشوقى عبدالحكيم بجمعها، وقدمها بقلمه على صفحات «الأهرام» على أنها فن القاهرة المبكر الذى هاجر منها إلى الأقاليم لكى يفسح الطريق لفن جديد يعتبر أكثر رقياً من هذه المسرحيات الفولكلورية، ظهر فى العاصمة (استجابة لتغيرات الزمن، كان المخرج جوردج أبيض وجنيد الريحانى ويوسف وهبى. وموقف لويس عوض من التراث الشعبى والفولكلور لا ينفصل عن ايديولوجيته ككاتب اشتراكى ديمقراطى يؤمن بوحدة التراث الإنسانى، وبأن الشعب هو مصدر كل الفنون، وأن عصر الأبرار العاجية مضى وانقضى.

والتراث عند لويس عوض ليس هو التراث القومى وحده الذى يتألف من الفصحى والعامية، وإنما يشمل التراث القومى والعالمى وهذا التراث ضرورة لا غنى عنها، كما أن تحديده ضرورة لا غنى عنها.

واستيعاب هذا التراث الإنسانى يعنى المعرفة الجيدة به وبجزئه وبمكوناته. وهذه المعرفة شرط المعاصرة الحقيقية وهى معرفة لا تغفّر قبول التراث على إطلاقه أو على علته؛ لأنه الحياة المتطورة تقتضى - حسب مفهوم لويس

الكثوز الشعبية الشفاهية أو المخطوطة، قبل التدوين والمطبعة، بل بعد التدوين والمطبعة.

وللويس عوض أربعة مقالات نشرها في العدد الأسبوعي لجريدة «الأهرام» ما بين ١٤ نوفمبر ١٩٦٦ إلى ١٩ ديسمبر ١٩٦٦ تحمل عناوين: الأراجوز في اليونانكو - الفولكلور والرجمية - الفولكلور والاستعمار - ملاحظات التاي والقانون. نقتطف من المقال الأول هذا الجزء الذي يتحدث فيه عن تراثنا الشعبي في الآداب والفنون، وما يمكن أن يقدمه لنا إن فتحنا منجمه المفلق.

المنجم المفلق

بقلم: لويس عوض

جريدة «الأهرام» ١٤ نوفمبر ١٩٦٦

أنا بالطبع من أنصار هذا الرأي القائل بأن الفولكلور في جوهره هو فن الشعب وفكره ولغته إنتاجاً واستهلاكاً. ولقد نجد بين الطبقات الممتازة في المجتمع بعض رواسب الفنون والآداب والمعتقدات الفولكلورية بحكم نقص تصفية الوجدان العام في مصفاة الحضارة الثقافية العقلانية. ولقد نجد عكس ذلك بين الطبقات الشعبية بعض رواسب الفنون والآداب والمعتقدات الحضرية في الطبقات الشعبية بحكم سطوة الطبقات الممتازة وقدرتها على التأثير في الجماهير ولكن هذا أو ذاك هو الاستثناء لا القاعدة.

وأول سؤال ينبغي طرحه لأهم موضوع الفولكلور فهماً علمياً هو في رأيي هذا السؤال: ليس جائزاً أن اهتمام اللغويين حسنى الثبة بما نسميه الفنون والآداب الفولكلورية قد دخلته بعض الرومانتيكية بسبب الاتجاه السياسي المطرد نحو «تأليه الشعوب»؟ فيعد أن كان الفن الشعبي والآداب الشعبي يعد حتى القرن التاسع عشر مجرد «خامة» غنية يستمد منها الفنانون والآباء موضوعات وأشكالاً أو يستوحون مغزاها أو يستلهمون مناخها أو يحدونها بنفهم وفكرهم شكلاً وموضوعاً تحديداً كاملاً. غدت هذه الفنون والآداب الشعبية منذ بزوغ عصر الجماهير غاية تطلب لذاتها ويسبح الملقنون عليها صفات قد تكون فيها وقد لا تكون، ويرون فيها أصالة وصحة وأبعاداً أو أعماقاً قد تكون فيها وقد لا تكون، وينسبون إليها نضجاً واكتمالاً ومقاصد قد تكون فيها وقد لا تكون في الماضي كان الشاعر اليوناني يستخرج من فولكلور

حضارة ميوس وميساي وطروادة وهيلاس خامة يبنى بها أناشيد «الإيالة» و«الأوديسا» ثم يشتق من هذه الأناشيد ومن جذورها الشعبية خامة يبنى بها «أوديسيا» اسخيلوس و«أوديبات» سوفوكليس. كذلك كان الحال في فنان العصور الوسطى الذي صاغ من فولكلور برابرة الشمال ملأه التوبنج والفولسونج والجرقيز والبيولوف في الجانب الجرمانى أو التيتونى، وصاغ من فولكلور الشعوب اللاتينية رومانس التوردة، و«أغنية ولان» و«أورلانو غاضباً» ديك من عمل بوكاشيو وتشوسر وسينسر الذين صاغوا بيد الفن خامات الفولكلور الشائعة في أوروبا البسيطة، حتى شكسبير العظيم حين لم يستمد مادة مسرحياته من التاريخ استمد خامته من الفولكلور الدنماركي («هاملت») أو الفولكلور الأنجلوسكسونى («الملك لير» و«سمبلين») ومن الفولكلور الإيطالى («عطيل» و«روميو وجوليت» و«تاجر البندقية» إلخ.. وأعاد صياغة هذه الخامة التي وجدها في سانسوجراماتيكوس أو فى هولنشىد أو فى بانديللو... إلخ. بيد الفن العظيم. الناس شىء ومنجم الناس شىء آخر. الذهب شىء ومنجم الذهب شىء آخر. والفولكلور كان دائماً المنجم الشئى الذى يستخرج منه الفن الرفيع، ولكن الفولكلور قد يكون وقد لا يكون فناً رفيعاً وأدباً رفيعاً.

ولو أن الآداب الرسمية والفن الرسمى والثقافة الرسمية فى بلادنا لم تقف زهاء ألف سنة كاملة هذا الموقف العدائى البطاش من آدبنا الشعبى وفننا الشعبى وصرلطنا عن كنوز هذا المنجم العظيم الزاخر بانفس الخامات، منجم ملاحمتنا ومواويلنا وحاديتنا وخرافاتنا ومعتقداتنا وكافة ماثوراتنا، لكان لنا اليوم أدب عظيم ولن عظيم نهای به أخصب أمم الأرض أدباً وإثراً لنأ. لو أننا التقطنا خلال السنوات الآلاف الماضية إلى سير «ابوزيد» وسيف بن ذى یزن» و«الأميرة ذات الهمة» و«عنتربن شداد» و«فريوز شاه» و«الظاهر بيبرس» و«الف ليلة وليلة» و«حاديت «الشاطر حسن» و«الست خضرة الشريفة» واعتبرناها تراثنا القومى فى الآداب والفن بدلاً من أن ينفذ منها مثقفونا طوال حكم المماليك والترك ويصموا أدب الملاحم والخيال بأنه أدب عصر الانحطاط متمسكين بالآداب العربى الرسمى من اللغات إلى المکتبى ومن سجع الكهان إلى مقامات الحريري - وهو أدب لم يتروك قط فى وجدان الشعب المصرى ولم يشعل فى قلبه ناراً ولم يضرم فى عقله شراراً حتى كان عصر شوقي، باختصار لو أننا

فولكلور مصر، وما من أمة حية تعيش على الماضي الحنط.
الأموات فقط يعيشون على فولكلور الآباء والأجداد.

الآن فقط ومنذ ١٩٥٢، رغم عناد المحافظين من سدنة
الأدب الرسمي، نستطيع إلى أهمية تراثنا الشعبي في
الأدب والفنون ولكن يبدو أننا تأخرنا بعض الشيء. ولأننا
تأخرنا بعض الشيء أو لعلنا تأخرنا كثيراً فإنني أخشى
ألا يخرج من هذه اليقظة إلا مسخ شائه في الأدب
والفنون، فقد جمال الشكل الذي ورثناه عن الأدب
الرسمي، وفقد حيوية المضمون الذي ورثناه عن الأدب
الشعبي، هذا المسخ الشائه هو نوع جديد مزيف من الأدب
الشعبي والفن الشعبي، مزيف لأنه تابع من غير أصحابه
الحقيقيين، وموجه إلى غير أصحابه الحقيقيين.

أخذنا خامة أدبنا من منجم تراثنا الشعبي في الأدب
والفنون، لبلغنا ما بلغه الأوروبيون اليوم من أمجاد في
الرواية والشعر وربما في فنون الأدب الأخرى من غير
طريق أوروبا.

وانا لا اكتب هذا الكلام لاتسلي على كنز ضاع أو
إرث تبدد، ولكن لأقول إن هذا المنجم من الثقافة الشعبية،
هذا المنجم من الثقافة القومية وهما شيء واحد، فلا قومية
لثقافة إلا إذا كانت شعبية ضاربة الجذور في أعماق
الجمهير لأقول إن هذا المنجم قد ظل مغلقاً ومختوماً حتى
اليوم، ظل مغلقاً، ومختوماً حين كان ينبغي أن يفتح
ويستخرج منه، ولو أنه فتح واستخرجت مكنوناته لبيت في
مصر وغيرها من البلاد العربية حيوية الحياة طوال هذه
الآلفية الحزينة، ولتجدد بتجدد الحياة على أرض مصر







الرؤية الجمالية في فن التصوير الشعبي وأثرها في رسوم الفطرين (دراسة جمالية ميدانية)

Aesthetical View of Folk Painting and its Effect on Innate Painting
(Aesthetic Field Study)

إعداد: نيفين محمد خليل
إشراف: هاني إبراهيم جابر

المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون

في تناوله لموضوعات أعماله الفنية، فإنه قد عبر عن هذا التراث برؤيته الخاصة المتفردة، التي تعكس ارتباط الفنان الفطري ببيئته الشعبية. وقد ترجم تلك الرؤية بأسلوب ساخر ينتقد فيه العادات والتقاليد التي يرفضها في داخله والتي يسلط عليها الضوء ويجعل منها ظاهرة منفردة.

والفن الفطري فن يقوم على النشاط الإبداعي الفردي لمبدعين الخ عليهم دافع ذاتي للتعبير عن مشاعرهم وعن رؤيتهم للعالم بصورة خاصة، دون أن يتلقوا تعليماً فنياً أكاديمياً أو منهجياً، وهو بذلك يختلف عن الفن الشعبي بما يتميز به من شفافية ومباشرة وتحذر من أية قيود أو معايير^(١).

ويظهر في فن التصوير الشعبي بعض السمات المغايرة التي لا تتطابق مع سمات الفن الفطري، فنجد أن فن التصوير الشعبي يحمل بعض الخصائص العامة للتعارف عليها في الثقافة الشعبية، ويحمل في جوانبه مميزات خاصة لكل بيئة. فهو فن يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال، خطوطه واللونه وأشكاله مرسومة بخامات بيئية غنية بالرموز والدلالات، هو فن يعبر عن روح الجماعة ويتمشى مع ذوقها في تزييناتها الحضارية والحياتية، فن أفرزته الخبرة مع الأيام ويمارسه الناس إبداعاً وتوقفاً،

إن حركة الفن الحديث في مصر قد أولت اهتمامها بالفنون الشعبية والفطرية بوصفها روافد خصبة للفن الحديث. فمع تصاعد الروح الوطنية في مصر بدأ الاهتمام بالفن الشعبي والفن الفطري اللذين كان لهما دوراً مهماً في إثراء الإبداع الفني ومواصلة تطويره، وإذا كان وعي الحركة التشكيلية في مصر بإبداعات الفنانين الفطريين (التلقائيين) في مصر قد تبلور منذ منتصف القرن العشرين، إلا أن النظرة إلى هذا النوع من الفن لم تكن بالعمق المطلوب والجدية الكافية، وذلك لأن معظم الفنانين الفطريين كانوا من صعيد مصر يمارسون إبداعاتهم بعيداً عن الأنظار في الريف.

والفن الفطري له جذور قوية تمتد من العصور المصرية القديمة حتى العصر الحديث. لذا، كان من الصعب أن نفصل بينه والفن الشعبي الذي نبع من الجذور نفسها، ولقد حدث نوع من الخلط بين الفن الشعبي والفن الفطري لوجود بعض السمات المشتركة التي قد تخدع العين غير المتخصصة التي لا تظن للفروق الدقيقة بين السمات الشعبية (الفولكلورية) والسمات الفطرية^(٢).

فعلى الرغم من أن الفنان الفطري المصري قد نهل من التراث الشعبي وتأثر بصفة خاصة بفن التصوير الشعبي

غايته جمالية بقصد الزينة أو وتقليدية بغرض المنفعة العامة أو الممارسات العقائدية. بينما قد يخرج الفنان الفطري عن تلك التقاليد ويؤثر عليها؛ لأن منطق الإبداعى شخصى وفردى تماماً.

وبالرغم من ذلك نجد أن هناك علاقة وثيقة بين خصائص التصوير الشعبى والرسوم الفطرية من حيث اشتراك الرسام الفطرى والرسام الشعبى، فى قدرات وإمكانات عقلية واحدة، فالرسوم الفطرية تعبر وتصف مشاهد من الحياة اليومية داخل المجتمع وصفاً دقيقاً، والرسوم الشعبية أيضاً ترتبط بالاستخدام الشعبى، فهى ملك الجماعة تعبر بشكل ما من التقاليد عن المناسبات الشعبية المختلفة كالاعياد الدينية مثل عرائس المولد والفرسان والدمى المصنوعة من الحلوى فى ملابس مزكّشة جميلة، ومشاهد من البيئة الشعبية مثل بائع العرقسوس والسقا بحمله الثقيل وصندوق الدنيا والقراقوز والشاعر الشعبى وعازف الربابة وحلقات الذكر ورقص الخيل وفانوس رمضان وحفلات الزواج وزفة العروسة... وغيرها من الصور التى سجلها الفنان الشعبى من خلال الحياة اليومية التى تفيض بالحياة.

وفى هذه الدراسة، تسعى الباحثة إلى استكشاف الرؤية الجمالية فى فن التصوير الشعبى التى تركت أثراً واضحاً على رسوم بعض الفنانين الفطريين لمصرين مما أدى إلى ثراء وتنوع موضوعاتهم التى عبروا عنها بروية جمالية متفردة نافذة، وعقد مقارنات بين إبداعاتهم لتحديد أوجه التقاطع والاختلاف بينهم.

وذلك من خلال إجراء دراسة ميدانية تعتمد فى المقام الأول على رصد عناصر فن التصوير الشعبى من منطقة (الشرقا شرق النيل محافظة المنيا)، وخاصة فن التصوير الجدارى الذى تشتهر به قرية «الشرقا» باعتبار أن تلك العناصر هى التى ألهمت هؤلاء الفنانين الفطريين موضوع الدراسة مثل: محمد على - صلاح حسونة - محمد هارون - حسن الشرق - رمضان أبو سويلم، وجمع أهم الأعمال الفنية الخاصة بهم والتى تأثروا فيها بفن التصوير الشعبى.

كما قامت الدراسة بعمل رصد وتحليل لتلك الأعمال الفنية لإظهار البعد الإبداعى، وإلقاء الضوء على ما تحويه تلك الأعمال الفنية من قيم جمالية، وتحرص الباحثة على عمل تصنيف موضوعى للأعمال الفنية التى ستخضع

للدراسة عند كل من الفنان الشعبى والفنان الفطرى.

مبدرات البحث:

تتمثل مبدرات البحث فيما يلى:

١- اهتمام الدراسة بأن تتناول موضوعاً تجمع فيه بين تخصصها الجامعى حيث إنها خريجة كلية الفنون الجميلة قسم تصوير، وبين تخصصها الدراسى فى المعهد العالى للفنون الشعبية وهو الفنون التشكيلية الشعبية.

٢- أهمية دراسة التصوير الشعبى دراسة جمالية تبرز وترسخ للنور الشعبى فى بذاته.

٣- قلة الدراسات الفولكلورية الأكاديمية التى اهتمت بتناول أعمال الفنانين الفطريين، حيث تعد هذه الدراسة هى الأولى بالمعهد العالى للفنون الشعبية التى تهتم بدراسة وتحليل الرسومات الفنية لبعض الفنانين الفطريين.

٤- لم تخضع الرسوم الفطرية للدراسة الفولكلورية والتحليل الجمالى الذى يبين التأثيرات الفنية المختلفة، وارتباط الإبداع الفطرى بواقع الحياة التى يعايشها الفنان الفطرى، وكذلك التصوير الشعبى من الناحية الجمالية طبقاً للقواعد والأصول الفلسفية الجمالية.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث فى اكتشاف تأثير فن التصوير الشعبى فى أعمال بعض الفنانين الفطريين وذلك من خلال استخلاص السمات الفنية لإبداع الفنان التشكيلى الشعبى والفنان التشكيلى الفطرى لتوضيح أوجه التقارب والاختلاف بينهما، فضلاً عن الوقوف على طبيعة الرؤية الجمالية لكل من الفنان الشعبى والفنان الفطرى.

أهمية البحث:

- تتمثل أهمية البحث فى اكتشاف أثر فن التصوير الشعبى وخصائصه وواقع ومصادر الإبداع فى رسوم بعض الفنانين الفطريين.

حدود البحث:

- تقتصر الدراسة على تناول بعض الأعمال الفنية الشعبية المتنوعة التى توضح الرؤية الجمالية لفنان الشعبى، ورصد عناصر من الرسوم الجدارية الشعبية فى منطقة «الشرقا» شرق النيل بالمنيا التى تعبر عن طبيعة الموضوع.

- كما توضح للدراسة مكانة التصوير الفطرى جمالياً، وذلك من خلال تناول بعض الأعمال الفنية التى أبدعها

بعض الفنانين الفطريين، ورصد عناصرها الجمالية من خلال دراسة تحليلية وعمل تصنيف لهذه الأعمال الفنية التي ستخضع للدراسة لتوضيح رؤية الفنان الفطري الجمالية من خلال تناوله للعمل الفني.

منهج البحث:

– المنهج الوصفي في رصد بعض أعمال الفنان الشعبي من واقع البيئة المصرية وإيضاً رصد بعض أعمال المصورين الفطريين.

– المنهج التحليلي في الكشف عن القيم الجمالية في الإبداع الفني المرتبط برؤية الفنان الشعبي والفطري معتمداً على النهج الأكاديمي في التعرض للأعمال الفنية.

– المنهج المقارن للوقوف على طبيعة وخصائص كل من الفنين، والتأثير الفني الشعبي على الفن الفطري في مجال التشكيل.

أدوات البحث وتقنياته:

١ - دليل العمل الميداني.

٢ - تقنيات البحث الميداني المعتادة.

الدراسات السابقة:

كما سبق أن ذكرت الدراسة فإن العلاقة بين فن التصوير الشعبي ورسوم الفنانين الفطريين لم تحظ بدراسات سابقة، على أنه هناك بعض الدراسات التي تناولت الفن الفطري وتعرض للدراسة لأهم هذه الدراسات ذات الصلة بموضوعها:

وتنقسم الدراسات المرتبطة بموضوع البحث إلى مجالين أساسيين هما:

المجال الأول: وهو خاص بالدراسات التي تدور حول الفن الفطري.

المجال الثاني: وهو خاص بالدراسات التي تدور حول فن التصوير الشعبي.

الدراسة الأولى: رسالة ماجستير موضوعها «أثر البيئة على الفنان الفطري»^(١).

وقد تناولت الباحثة في هذه الدراسة من خلال ثلاثة أبواب، ومن أهم الأجزاء التي تعرضت لها الباحثة في هذه الدراسة - وقد استفادت منه الباحثة - تناولها العناصر التشكيلية عند الفنان الفطري، وقد استعرضت الباحثة في

الفصل الثاني من الباب الثاني العناصر التشكيلية من موضوعات وتصميم وتعبير، وقد تناولت الباحثة كل قسم على حدة مع تقديم نماذج من الحركة العالية للفن الفطري وعلى رأسها رائد التصوير الفطري «هنري روسو»، كما تناولت مفهوم التصميم عند الفطريين ودور الخط واللون وغيثات الظل والنور. وبالتالي، التعرف على أساليبهم في استخدام اللون والخط وكيفية التعبير لديهم، وكيف كانت المؤثرات البيئية هي دائماً الدافع الرئيسي الذي يشكل الوعي التعبيري والإبداعي لدى الفنان الفطري.

المجال الثاني: وهو يختص بالدراسات التي تدور حول فن التصوير الشعبي.

الدراسة الأولى: رسالة ماجستير بعنوان «الرسوم الشعبية وتوظيفها في التصوير الجداري المعاصر»^(٢).

ومن أهم الأجزاء التي تعرضت لها الباحثة في هذه الدراسة الجزء الخاص بالزخارف الشعبية وأنواعها (زخارف هندسية - نباتية - طبيعية - حيوانية - زخارف الحشرات - الطيور - زخارف آدمية - كتابية)، وقد تحدثت عنها الباحثة بالتفصيل مع عرض نماذج لهذه الزخارف التي زين بها الفنان الشعبي جدرانته ووحداته التطبيقية من وشم وملابس وأغطية وغيرها، وقد تناولت الباحثة هذه النماذج بالشرح والتحليل.

الدراسة الثانية: رسالة دكتوراه «استخدام وحدات من التراث الشعبي المصري في التصوير المصري المعاصر»^(٣).

من أهم الأجزاء التي تعرضت لها الباحثة في هذه الدراسة تناولها تدرج فن التصوير الشعبي عبر العصور في مصر - التصوير الشعبي المصري من خلال المصيرين اليوناني والروماني - التصوير الشعبي في العصر الإسلامي، كما تناولت الباحثة الرسوم الجدارية في الفن الشعبي المصري.

الدراسة الثالثة: رسالة ماجستير «مضمون الشكل في الرسوم الشعبية في مصر»^(٤).

ويتناول الباحث في هذا الجزء من الرسالة تعريف الفن الشعبي المصري، كما يتناول الرمز ومدلولاته في الفن الشعبي، ويتناول في الفصل الثاني من البحث الشكل الشعبي والفكر المرتبط به، وقد تعرض الباحث في هذا الجزء لثلاثة عناصر أساسية تدخل في تكوين الشكل

الشعبي وهي (الرمز واللون والكتابة) كما تناول علاقة كل منهما على حدة بالمعتقدات الشعبية.

ملخص الدراسة:

يعتبر فن التصوير الشعبي جزءاً من ممارسات الناس لحياتهم اليومية، وتعبير عن خاطر الجماعة بصدى وفطرية، فهو يؤكد على أصالة الإنسان في مختلف الشعوب من خلال وحدة التعبير ووحدة الشكل.

وتسهم جماليات فن التصوير الشعبي في إطلاق العنان لتصورات الفنان الفطري، كما تسهم أيضاً في تشكيل رؤيته الجمالية عند تناوله لموضوعات لوحاته الفنية المستمدة من البيئة الشعبية التي يعيش فيها.

وتتناول الدراسة موضوع «الرؤية الجمالية في فن التصوير الشعبي وأثرها في رسوم الفطريين» (دراسة جمالية ميدانية)، من خلال أربعة أبواب مقسمة كالآتي:

الباب الأول:

فن التصوير الشعبي وعلاقته بالفن الفطري.

الفصل الأول:

فن التصوير الشعبي من العصر المصري القديم حتى العصر الإسلامي.

– ويشمل هذا الفصل على دراسة تاريخية لفن التصوير الشعبي في مصر منذ العصور القديمة حتى العصر الإسلامي.

الفصل الثاني:

فن التصوير الفطري وأشكاله وخصائصه وعلاقته بفن التصوير الشعبي.

– مدخل لفن التصوير الفطري.

– تحديد المفهوم الاصطلاحي للفن الفطري.

– بداية انتشار الفن الفطري في مصر.

– نور الألمانية «أوسولا شيرنج» في اكتشاف الفنانين الفطريين لمصريين.

– الخصائص الجمالية لفن التصوير الفطري.

– العناصر التشكيلية عند الفنان الفطري.

– أثر البيئة المصرية في أعمال الفنانين الفطريين.

– فن التصوير الشعبي وعلاقته بالفن الفطري.

– (يشمل هذا الفصل تعريفاً مفصلاً لفن التصوير الفطري وخصائصه الفنية والتعرف على مكانة الفنان الفطري).

الباب الثاني:

التصوير الجداري بالمنيا.

الفصل الأول:

– مجتمع الدراسة.

– العناصر والقيم التشكيلية في فن التصوير الشعبي.

– الخصائص والجماليات في فن التصوير الشعبي.

– دور الرسام الشعبي ومصادر ثقافته ورؤيته الفنية ودور الثقافة الشعبية في تكوين الفنان الشعبي.

– الرمز في فن التصوير الشعبي.

– (وتوضح الدراسة في هذا الفصل العناصر والقيم التشكيلية وجماليات فن التصوير الشعبي التي أثرت بالضرورة على رؤية الفنان الفطري – كما تقدم دراسة مفصلة عن ماهية الفنان الشعبي كأحد أفراد المجتمع المصري الذين تأثروا بالبيئة الشعبية).

الفصل الثاني:

– فن التصوير الجداري بقرية الشرفا شرق النيل «دراسة ميدانية».

– دراسة تحليلية لبعض الأعمال الجدارية التي تناولها الفنان الشعبي في أعماله الفنية، التي تؤكد على أهمية فن التصوير كضرورة جمالية ووظيفية.

«تستعرض الدراسة في هذا الفصل على بعض الرسوم الجدارية التي جمعتها ميدانياً من قرية «الشرفا» شرق النيل، كما تستعرض الدراسة نموذجاً لأحد الرسامين الشعبيين في المنطقة، وتقدم دراسة تحليلية لبعض هذه الأعمال الجدارية والعناصر الشعبية التي جمعتها ميدانياً من البيئة الشعبية وكيف وظفها الفنان الشعبي في أعماله الفنية من خلال رؤيته الجمالية».

الباب الثالث:

تحليل وتصنيف بعض الأعمال الفنية للفنانين الفطريين المصريين موضوع الدراسة.

الفصل الأول:

أثر جماليات التصوير الشعبي في بعض أعمال الفنانين الفطريين موضوع الدراسة وهم:

«يشمل هذا الفصل نماذج من أهم الأعمال الفنية عند كل من الفنان الفطرى والفنان الشعبي، التي زخرت بوحدات زخرفية شعبية تنوعت ما بين زخارف هندسية ونباتية ووحدات تشخيصية وزخارف كونية، وذلك من خلال تصنيف لهذه العناصر يبين التنوع في المفردات الشعبية لدى كل فنان، وكيف وظفها في أعماله الفنية لتحديد أوجه الشبه والاختلاف».

الباب الرابع:

النتائج والتوصيات.

الفصل الأول:

السمات المشتركة في أعمال الفنانين الفطريين المصريين موضوع الدراسة.

الفصل الثاني:

– بيبوجرافى عن الفنانين الفطريين موضوع الدراسة.

ويشتمل هذا الباب على أهم النتائج والملاحظات التي توصلت إليها الدراسة من خلال تحليلها لبعض أعمال الفنانين الفطريين الذين تأثروا بجماليات فن التصوير الشعبي.

ملحق الصور، والرسوم التخطيطية للدراسة:

ومن خلال ما تقدم حرصت الدراسة على أن يتضمن بحثها تحليلاً وتصنيفاً شاملاً للمادة التي تضمنها البحث سواء من خلال الجداول أو الصور الوثائقية لمواد بحثها.

١- الفنان الفطرى محمد على.

٢- الفنان الفطرى صلاح حسونة.

٣- الفنان الفطرى محمد هارون.

٤- الفنان الفطرى حسن الشرق.

٥- الفنان الفطرى رمضان أبو سويلم.

«تستعرض الدراسة في هذا الفصل بالتفصيل نشأة كل فنان والعوامل التي أثرت في تكوين شخصيته الفنية – العناصر الشعبية التي أثرت في رؤيته الفنية – طريقة كل فنان في بناء أعماله الفنية من حيث الرسم والتلوين والتكوين»، كما تقدم الباحثة في هذا الفصل دراسة تحليلية لأهم الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين الفطريين التي جمعتها الباحثة من خلال اللقاءات التي أجرتها معهم والمعارض الفنية والكتب والمجلات إلى غير ذلك من المصادر لتوضيح الرؤية الجمالية للفنان الفطرى».

الفصل الثاني:

– التصنيف الموضوعي للأعمال الفنية التي ستخضع للدراسة عند كل من الفنان الشعبي والفنان الفطرى.

على سبيل المثال: (الإنسان – الطبيعة – الطيور – الميوانات – العمارة – الحياة المعيشية – النيل – المناسبات الدينية – المناسبات الترويحية – الكتابات والأشكال الهندسية إلخ).

الهوامش:

- (١) رشا على العجوردي، أثر البيئة على الفنان الفطرى، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة (قسم تصوير)، ٢٠٠٦م.
- (٢) د. مصطفى الرزاز، التلقائيون وإبداعاتهم التشكيلية، تصوير، معرض الهيئة العامة للتصوير الثقافية، المقدمة (١٩٩٧ – ١٩٩٨).
- (٣) رشا على العجوردي، أثر البيئة على الفنان الفطرى، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة (قسم للتصوير)، ٢٠٠٦م.
- (٤) إيمان أحمد عارف، الرسوم الشعبية وتوظيفها في التصوير الجداري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة (قسم تصوير)، ٢٠٠٠م.
- (٥) مريم تاج الدين، استخدام وحدات من التراث الشعبى المصرى فى التصوير المصرى المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨م.
- (٦) أحمد بندارى باقر، مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٢م.

الفنان	العمل الفني		الآثار الفنية في الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفني المميز
	الشكل	المضمون			
محمد علي	<p>- يرتبط الشكل بالمضمون، حيث يخلق حواراً بين المعنى التعبيري ومقومات التشكيل من حيث الإيقاع والحركة.</p> <p>- لا يلتزم الفنان بالترتيب المنطقي للمرئيات، وذلك في محاولة للتعبير البسيط الذي يتماشى مع سمات الفن الفطري من حيث التلقائية والتسليم.</p> <p>- تمكن من تحرير اللون، واستخدام درجات لونية أساسية زاهية صريحة، وإعطاء اللون قيمة عاطفية غير خاضعة لأي قانون أكاديمي.</p>	<p>- الاهتمام بالخصائص التعبيرية وراء الشكل، والتمسك في الدوافع الجوهرية والانفعالات.</p> <p>- التأكيد على الناحية الذاتية الحاملة بشحنات إنسانية مستمدة من البيئة الشعبية الحية بالفنان.</p>	ارتباط خاص بالمضمون الشعبي.	شرح المفاهيم (الفناني - تعبيرى - بصري).	فطري ذو نزعة تعبيرية شعبية.

الفنان	العمل الفني		الآثار الفنية الشعبي في الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفني المميز
	الشكل	المضمون			
محمد هارون	<p>- الاهتمام بالشكل وعلاقته بالبيئة والفراغ.</p> <p>- يلجأ الفنان إلى الأسلوب الواقعي من حيث التكوين وصياغة العناصر التشكيلية، كما تعمل أرضية العمل الفني لمساة تأثيرية من حيث اللون والملمس.</p>	<p>- تحدد الأعمال الفنية مفاهيم بيئية تظهر روح الحياة الشعبية، مبتعداً عن الصفة المثالية في التعبير والميل للجانب الفكاهي المرح.</p> <p>- انفعالي من حيث القيمة اللونية التي تظهر شحنة قوية من خلال لمسات الفرشاة السريعة المكثفة الفنية باللون.</p>	ارتباط خاص بالموضوعات الشعبية.	بصري.	فطري ذو نزعة تأثيرية واقعية.

الفنان	العمل الفني		أثر الفن الشعبي في الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفني المميز
	الشكل	المضمون			
صلاح حسونة	<ul style="list-style-type: none"> - الارتباط بالشكل الواقعي ولكن برؤية خيالية. - الاعتماد في صياغة الأشكال على الأسلوب التجريدي الغريب من منطلق التشكيل الشعبي. - استخدام الألوان التي تناسب الحالات الانفعالية المراد التعبير عنها على حسب موضوع العمل الفني. 	<ul style="list-style-type: none"> - أسطوري فلسفي يعبر عن حالة الفنان النفسية من خلال رؤية ذاتية. - يحتوى المضمون على شيء من الغرابة والغموض. - الاعتماد على التحليل النفسي واستنباط أسرار القوى الخفية ومظاهرها. 	ارتباط خاص بالأشخاص الشعبيين.	انفعالي.	فطري ذو نزعة خيالية وزمنية.

الفنان	العمل الفني		أثر الفن الشعبي في الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفني المميز
	الشكل	المضمون			
حسن الشرق	<ul style="list-style-type: none"> - يعالج أشكاله بأسلوب زخرفي يتألف من تلقائية الرموز الشعبية. - استخدام عنصر الخط بأشكاله المختلفة في تراكيب مبسطة. - استخدام الرموز الشائعة عند الفنان الشعبي إلى جانب الرموز الخاصة بالفنان. - استخدام معالجات تشكيلية جمالية مبتكرة من حيث الخامات والتقنيات. - التعامل مع اللون بتقنية عالية وحاسة مرهفة. 	<ul style="list-style-type: none"> - البهيم وراء الأشكال والرموز بما تصمله من مضامين. - يربط المضمون بالشكل ولكن يطلب الجانب البصري على الخواص الانفعالية في تعبيرات الفنان. 	ارتباط من حيث الشكل والرمز الشعبي.	بصري.	فطري ذو نزعة زخرفية.



سعيد المسيرى ... رسم وطباعة

سامى بخيت

الحديث بعد أن تعددت الأساليب واستحدثت المفاهيم وتقدمت التكنولوجيا، أصبح اسمه بالإنجليزية «فن الجرافيك» وكلمة جرافيك أصلها كلمة لاتينية أصلها (GRAPHUS) وتعنى خطأ مكتوباً أو مرسوماً أو منسوخاً، وقد عرف في مصر باسم فن الحفر.

وهناك الجيل الأول الذي يضم الفنان الحسين فوزى والفنان نجما سعد والفنان عبد الله جوهر. أما الفنان سعيد المسيرى، فهو من رواد الجيل الثانى الذى ضم الفنان ماهر رائف وسعيد العلوى، ذلك الجيل الذى حمل مسئولية تأكيد الشخصية المصرية والتخلص من المؤثرات الغربية فانغمس فى هضم للوروثات الشعبية الأصلية والحضارات القديمة سواء كانت فرعونية أو قبطية أو إسلامية مستفيداً من قيمها الجمالية ورموزها محققاً التزاوج بين التراث والتقنية الحديثة.

فالفنان سعيد المسيرى هو أحد الفنانين اللجريين الذين بحثوا فى كل الاتجاهات الفنية للوصول إلى فلسفة خاصة وقيمة جمالية متميزة.

ولد المسيرى بالإسكندرية عام ١٩٤١م، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢م، وقد عمل فى بداية حياته الفنية فى مجال فن الكتاب (الإخراج والرسوم والطباعة)

إذا خرج «التعبير» عن البدائية والسذاجة والمباشرة، وليس ثوب «المهارة» و «الوعى»، واتسم بالرشاقة والرقّة والجاذبية والإثارة والتأثير، فإنه يتمكن من «تجسيد» أفكار الفنان وخياله، ويصبح فناً، سواء كان «الوسيط» كلمة .. أو لوناً.. أو حركة.. أو حجراً .. أو نقماً.

هذا ليس تعريفاً للفن: إنما هو اجتهادات الباحثين. فكيف إذا نهتدى إلى تقييم لوحات «الجرافيك» الرائعة التى أبدعها فنان كبير مثل «سعيد المسيرى» خاصة أنه كان يعتمد البعد عن الأضواء حتى توارى عنها.

ربما يساعدنا على تفهم إبداع الفنان الراحل سعيد المسيرى، أن نتأمل لوحاته المثيرة، بعد أن نلم بطرف من حياته الفنية التى قضاه فى البحث والتأمل والتعبير عن أفكاره التى تعشق الجمال لذاته. ويحاول تجسيدها بالرسم وبالتصميمات المطبوعة بالحجر ليتوجزاف أو الشاشة الحريية (سلك سكرين) أو الحفر.

«فن الحفر» اسم قديم يطلق على فن الاستنساخ اليدوى: أى استخراج نماذج متطابقة لرسم واحد فستصبح كل نسخة أصلاً، وذلك بتغطية سطح معبى بطبقة من الشمع يحفر الرسم فيها بخطوط تكشف عن المعدن. إلا أن هذا الاسم قد تغير فى أوروبا فى العصر

التجريد في بعض الأحيان.. ولكننا لو أمعنا النظر لاكتشفنا أنها لا تختلف في معناها ومغزاها عن غيرها من اللوحات.

ليس صفة أن يجذبنا إبداعه فننسى أنفسنا في أجزائه الشاعرية الحاملة؛ لأن صدق إحساسه وقدراته الفائقة في تجسيده على الورق، والموهبة العالية التي يتمتع بها، هي التي تجذب انتباهنا وتثير خيالنا وتستنهض تفكيرنا، وتدعونا إلى تأمل أنفسنا من جديد بوصفها عناصر ذات قيمة في الحياة من حولنا، طبيعية كانت أو اجتماعية. وأن تلك الحياة ليست سوى أنشودة رائعة. نحن أوتارها ونحن أنغامها.

سعيد المسيري ليس فناناً «انتقائياً» يختار من أساليب الآخرين طرائق يشكل منها شخصية لوحاته. وليس «نمطياً» يلوث خلف أسلوب فنان معين يقلده؛ إنما هو فنان أصيل؛ يرى ويسمع ويحس ويفكر ويتمثل ويتخيل، ثم يعبر بمهارة وقدره وموهبة فريدة في الإبداع.

يقول سعيد المسيري : «في لحظة يهرف فيها الحس.. وتصفو النفس من آمال المعاناة يمثل الإنسان ما تفاعل معه سواء كان صوتاً أو حركة ، أو شكلاً ويكرره بنفسه استمتاعاً .. يستعيد بهي وسيلة وعلى أية حامة .. فنجده يشكل مثلاً بالتجريح على سطح إناء من الطين ، أو بالتلوين برماد الأخشاب ، أو بصبغات من النباتات الملونة، محاولة لإعادة تمثيل الشكل الذي رآه وتفاعل مع جمالياته.. ومع مزيد من الإحساس بالكتلة حاول التعبير عن العناصر بشكل مجسم. كما يقول أيضاً من نعم الله علينا الإبصار والإدراك ومن خلالهما نرى الوجود من حولنا ونحس ونذكر بالاختلافات ما بين عناصره ومكوناته».

لم تجتذب المسيري البدع الفنية التي تغمر العالم والتي يتلقفها معظم فناني العالم الثالث متوهمين أنها المثل الأعلى المحتذى به. كان يتبعن الخط الرفيع الذي يفصل بين الصدق والكذب، بين الرائعة الفنية والعمل الزائف الذي يدهش للمشاهد بما فيه من الأعيب حرافة قد تعجبه للوهلة الأولى. لذلك جاءت لوحاته في معرضه الأخير دعوة أخلاقية وإنسانية، تتضمن الحكمة في رقة وجمال. ودعوة للارتقاء عن مستوى «الأن» الصغيرة التافهة، إلى «الأن» الكبيرة التي تضم بين حرفها كل الجنس البشري.

وكذلك في المجالات الثقافية ورسوم الأطفال وحصل على الكثير من الجوائز من أهمها جائزة سوزان مبارك في مسابقة رسوم كتب الأطفال ثم اهتم بمجال الفن التشكيلي وشارك في بينالي الإسكندرية لغنون دول البحر الأبيض المتوسط، وأقام الكثير من المعارض الفنية الخاصة بمصر وخارجها.

قد يلعب الفنان دوراً أساسياً في فن الجرافيك دون أن يعتمد على الآلات الميكانيكية والمواد الكيميائية إلا بقدر، والفنان المسيري من هؤلاء الفنانين الذين اعتمدوا على الفرشاة والألوان في ذلك المجال.

هذا هو الأسلوب الذي اختاره الفنان المسيري لجسد خيالاته على الورق ، وليصبح إبداعه في متناول الجميع ، واللوحات الجرافيكية ما هي إلا رسائل جماهيرية.. تتوفر لها طبيعة الذبوع والانتشار، بعكس الرسم التصويري الذي يبدو وكأنه رسالة خاصة بين البدع والمقتنى، لأنه فن اللوحة الواحدة، تحلى لوحات سعيد المسيري بصفات خاصة في كل من الشكل والمضمون لكنها واضحة العناصر .. وعلى علاقة عميقة بشاعر الإنسان في كل مكان، تعبر عنه وتتحدث إليه.

إنها كالمطبعة؛ تنطلق بلغة الأشكال والإثارة التي نستشعرها فيها مستعدة من أنه يلعب أوتاراً خاصة في أعماقنا ويلغزنا بطائف من الرهبة والجلال والتفكير في المجهول، فنحس مع لوحاته بأننا جزء من هذا الكون الشاسع الذي لا نعرف له قرأراً. وتشهدنا إلى تلك الحقيقة التي نساها في زحمة الحياة.

تشكل عناصر إبداع المسيري في هيئة الإنسان المقهور، مقروناً بمرزوم الموت والدمار، عازفاً على الألوان بهدف المزيد من التعبير عن الحنة واللجعة، فعندما يصور الإنسان، فهو يصور روح الإنسان التي هي من روح الكون الفسيح، لذلك نشعر في إبداعاته بأننا بالقون في هذا الكون الجميل، ما بقيت الأشجار والصخاري والكواكب والسموات. إنه يكشف لنا عن سر الحياة التي تحدثنا بها من كل ما نراه حتى ما نراه تحت الجهر حين نتأمل الذرات بخلايا الكائنات، مشيراً في كل ذلك إلى قلق الإنسان وأحسانه. ولم ينصرف إبداع سعيد المسيري حتى في التعبير عن «الواقع الثاني» ذلك الواقع المتوارى خلف زخرف الحياة ومشاعلها، فهو يحدثنا بوحدة من شكل الإنسان وأدواته في الحياة .. وقد تبدو بعض لوحاته كاملة



supervisor and Prof. Ahmad Shams Eddin Al Hagagi and assistant Prof. Sameh Abdul Ghafar Shaalan as members.

Tarek Faraag and Ayman Nour present their own field collected set of proverbs under the title "Folk Proverbs in the Dakhla Oasis". Then we have two folk tales collected and documented by Ahmad Mohamad Abdual Rehim. Gamal Adawi then presents his collection of some morurabaat. Enji Salah Eddin translates a Chinese folk. tale called "Tales of The Birds of Bliss". Next comes Khalil Kolfat's translation of a folk tale by Bernard Claville under the title "The White Ape".

At AL Founoun AL Shaabia library, Nabil Farag continues to write "Out of the Memory of Folklore" and talks about Louis Awad (1915-1999). Folklore and folk literature constituted an important part of Awad's cultural project. Awad published four articles at Al Ahram daily paper about

folk culture such as the Aragouz at Unesco, Folklore and Reaction and The Notes of the Reed Pipe and AL Qanoun. Farag's study ends with some extracts from the first article under the title "The Closed Mine".

In AL Founoun AL Shaabia art tour, research-worker Nevine Mohamad Khalil presents her Ph. D proposal about "Aesthetic Vision in the Art of Folk Painting and its Impact on the Drawings of Innate Artists".

The proposal will be presented to the Higher Institute of Folk Art at the Academy of Arts under the supervision of Prof. Hani Ibrahim Gaber. Also at the tour, Sami Bekhit presents a brief survey of the artistic career of plastic and graphic artist Said Al Messiri who relied on the brush and natural colors without heavily drawing on mechanical and chemical substances.

**Translated by:
Mohammad Bahnasy**

Ghatawi". The book is a fine example of the peculiar and distinguished style of its author who combines field work experience with a knowledge of oral culture along with his reliance on modern methodology which reflects his comprehensive vision and rigorous mental discipline. The book consists of a theoretical introduction, two chapters and a conclusion. The introduction surveys the term in classical Arabic tradition. In the first chapter, the author discusses riddles and their significance. The second chapter is concerned with the aesthetic aspects of riddles. The conclusion is a collection of folk riddles in Kuwait. The importance of AL Nagar's research, Abdulah believes, lies in the collection and classification of riddles even though it is conducted within a traditional framework. The material collected and classified by AL Nagar is quite original and his study is a genuine contribution to folk literary studies.

Gouda Al Refaai reviews Abdul Malik Mortad's "Algerian Folk Riddles: A Study of the Riddles of the Algerian West". The book is an important contribution by a literary critic who wrote more than thirty books in the field of literary criticism. The book was published in 1982 and consists of 218 pages of medium size. It falls into two parts. The first part handles the content of folk riddles and is made up of four chapters dealing with the content of riddles and their cultural value and time and place in riddles. The second part handles the artistic form of folk riddles and consists of two chapters. It focusses on the language of folk riddles and is a stylistic study of folk riddles at the phonic and structural levels. The book

contains an introduction, a conclusion and an appendix of the corpus of riddles collected and studied by Mortad.

Under the title "Towards A Structural Definition of Riddle", Doaa Mostafa presents her translation of an important study by Rabert. A. Georges and Alan Dundes who unanimously agree that the riddle is an appropriate topic for morphological study. Yet, there is no folklorist who is able to propose an appropriate definition of the riddle by using specific and concrete terms. The lack of an adequate morphological definition of individual species hinders trans-generic study. The riddle is an instance of this inadequately and poorly defined term. Georges and Dundes discuss the various definitions and designations of the term starting with Aristotle who was the first to define the term and identified it with metaphor. Gaston Paris followed suit. Petsch broadened the discussion of the term in his Ph. D thesis and later it was Archer Taylor who made the greatest contribution to the study of this genre. William Bascom's definition is quite foundational as it laid down the basis of stylistic analysis based on linguistic components apart from the structural models on which Georges and Dundes based their study. Ahmad Tawfik presents a number of riddles collected from Assiout governorate. The file ends with a follow-up by Ahmed Bahi Eddin Ahmed of an M. A thesis by research-worker Doaa Mostafa entitled "Riddles: A field Study in Folk literature". The board of examiners consisted of Prof. Ahmad Aly Moursi as a

account for the prominent economic role of pearl divers as a distinct class.

Taalat Shahin presents his translation of Garcia Santos Thomas's study "The Arts of Fire and Comedy in Evening Celebrations" The study sets out to examine "The Arts of Fire" by Michael De Sisto within the framework of his analysis of carnivalistic works in the writings of Thomas Hobbes, Michael Bakhtin, Michael Presto, Pierre Bourdieu and others. The book provides us with an approximate idea of what seeing a comedy on Sunday meant to the inhabitants of Madrid. We are confronted with a theatre without a theatre as nothing is narrated by the festive performance as such. Its significance as a social means of entertainment is conveyed in a few hours. Such was the only outlet in which woman played a leading role in a limited society.

Festivals and folk celebrations are vitally important within the system of Egyptian folk customs and traditions. In her study about the celebration of Sham EL Nessim at Port Said, Maather Ibrahim Mohamed Abou Eish, stresses the social background underlying this festive occasion. The article is a filed study conducted in 2007. It is also based on some historical references and records which reveal the distinguishing features of the Port Saidian character and its mental outlook.

At the end of her study, Abou Eish points out the coherence of Port Saidian society and the strong impact of ancient Egyptian customs and traditions on this society. This is quite manifest in food and eating habits

such as eating colored eggs, salted fish, green onion and lettuce. The study also emphasizes the impact of foreign communities which is revealed by the insistence on eating mangouna and burning the dummy representing the figure of a tyrant English ruler as a form of resistance and protest.

The file of this issue is concerned with a folk literary genre which did not get the close critical attention it merits, i.e. folk riddles. This genre is known throughout the Arab world under different designations. It is known in Egypt as *fawazir*, in Gulf states as *ghatawi* and as *hazazir* in Syria, Lebanon and occupied Palestine. The first study in this file is Safwat Kamal's article "The Importance of Folk Riddles". Kamal points out the role and educational, recreational and cultural functions of the riddle. The study also tackles the structure and linguistic and rhetorical components of the riddle. Kamal defines the riddle as an enigma raised by the speaker who deliberately employs ambiguity to mislead the listener and hide his intention. As a result, it becomes extremely difficult for the listener to perceive the intended meaning. The poser of the riddle should be linguistically competent and should have an excellent command of lexical items and the various and conflicting nomenclatures. The riddle is characterized by a special cadence and a specific sonorous quality and is usually cast in either prose or verse form. Like other forms of folk literature, it comprises sensuous symbols overlapping with contemplative visions.

Fathi Abdulah presents a detailed review of Mohamad Ragab Al Nagar "Kuwaiti

in accordance with a number of criteria; in the first place, the language in which the book is narrated is mostly oral. Secondly, the book is full to the brim of fantastic and bizarre ideas which makes it more likely to regard the book as a book of entertainment and exotica. Furthermore, the book comprises some invaluable information about genealogy.

In a study entitled "The Tale Tree and The Authorized Narrator in the Tales of The One Thousand and One Nights", Medhat AL Gayar studies the logic underlying the structure and discursive language of the first forty tales of the Nights. Al Gayar sheds light on the overall, intellectual, turns-temporal and turns-spatial dilemma in the tales, i.e. gender relationship or the relation between man and woman. The Nights has characteristically dealt with the mutual fears between the sexes but showed some bias towards woman and her heroism and potential which renders her the permanent concern of man at all social levels. Al Gayar pays close attention to the narrative role of woman in the tales and uncovers the feminist focus of narration, i.e. sexual betrayal and sexual pleasure and the courage of Shahrazad as a sort of feminist savior thorough her amazing powers of narration. Shahrazad is also largely responsible for changing the worldview of the narratee.

Susan Said's study which is entitled "Celebrating Virgin Mary in Egypt" tackles the relationship between folk text, material products and festive practices. All churches of Egypt celebrate the entrance of the Virgin

into Egypt at the coptic month of Kiah which christians call the month of Mary. The celebration assumes the form of reciting daily prayers and eulogies. Each town or village celebrates her entrance at exactly the date of her arrival to this particular place. The celebrations usually turn into popular festivals associated with the history of the local region. During these monthly celebrations pious christians from Egypt and the whole wide world flock into such regions. Al Said traces the various references to the journey of the Virgin and her divine child in the gospel of Mathew, the Holy Quran and other traditional Islamic and folkloric sources and presents a field specimen of such celebrations in the city of Samanoud, Gharbia governorate. It is held by the local church on the 24th day of the coptic month of Bashnath which corresponds to the first of July. At the same time, the church of Samanoud celebrates the transference of the corpse of saint Abanoub on 21 through 31 July. The people who attend the celebration usually stay at the churchyard near the water well in there.

Pearl diving areas constitute the subject matter of Nawaf Abdul Aziz AL Gahma's study in which he surveys the records of medieval commercial travelers of Morocco and Andalusia concerning the Gulf area. Pearl diving and pearl trade prevailed in this region and constituted the main profession of Gulf residents. Al Gahma discusses certain issues pertaining to pearl diving in the information and images provided by the geographers and travelers who visited that area. The study discusses the authenticity and realism of such accounts and sets out to



This Issue

This issue starts with a study by Safwat Kamal entitled "Cultural Continuity and The Vitality of Folk Traditions". The study emphasizes the dynamism and diversity of folk traditions at both the temporal and spatial levels within the same culture. Kamal cites a number of cultural, social and doctrinal examples which confirm the validity of his conception of cultural continuity such as the idea of immortality and resurrection which was held by the ancient Egyptians and found its perfect embodiment in the myth of Isis and Osiris. This idea has been passed down to modern Egyptians and is quite apparent in their folk beliefs and religious practices as it is evident in their celebration of their local saints. such celebrations serve as an excellent occasion in which diverse forms of folk creativity and folk arts are shown. Such arts are deeply rooted in ancient Egyptian beliefs. Their diversity and flexibility of movement are remarkable as they are transmitted rather freely across places, social groups, generations and time. Kamal refers to Siwa Oasis and Nubia as remarkable examples in this respect. Kamal maintains that this diversity and continuity have enlivened

Egyptian culture and given folk life in Egypt its own specific cultural character which, though it is constantly changing, does not lose its authenticity. Folk arts are in fact an expression of the collective ego which is, in turn, an expression of man's thoughts, feelings and his existential stance. Form may change while function remains. Function may change while form remains. Both form and function may change, yet their teleology remains and continues to exist.

Ahmad Zoghb presents his mythological approach to AL Edwani's book in a study about "Fantasy in Written Folk Traditions". The book is a manuscript which dates back to the seventh century AD. Copies of the manuscript were disseminated throughout Algeria and near Nafta in Tunisia. It was published for the first time in French by Feraud, the translator of the French army and was published in *Receuil*, the French magazine. It was published for the first time in Arabic in 1996. It comprises the history of Arab tribes, sufi sects in addition to some tales and events. It resembles for the most part the *Hilalia sira* and this led Zoghb to classify the book as a book of folk literature





No: 76 - 77

October - March 2007 - 2008

AL-FUNUN AL-SHAABIA FOLK-LORE

*A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif*

Chairman of GEBO

Nasser El-Ansary

Editorial Board

Ahmad Abo Zeid

Ahmed Shams Eddin El-Hagagy

Asa'ad Nadim

Abdel-Hamid Hawass

Abdel Rahman El-Shaf'ey

Esmat Yehia

Ali Abdullah Khalifa

Mohammed. M. El-Gohary

Mostafa El-Razaz

Nawal El-Messiry

*Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief*

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK - LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
خمس جنيحات